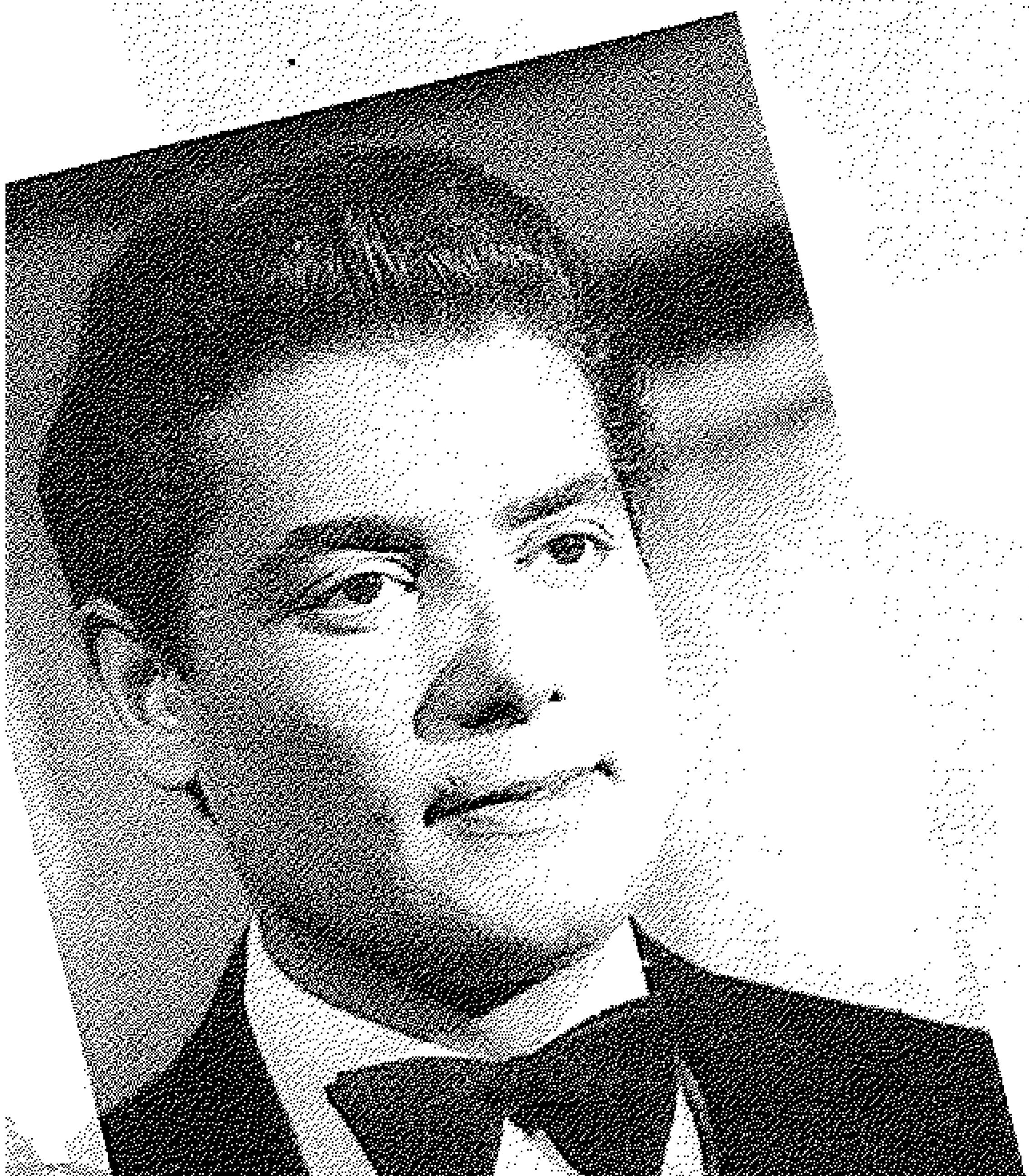
# نجوم السينما المصرية

## الجوهر... والأقنعة

كمال رمزى





اهداءات ٢٠٠٢
مجلس الاعلى للثقافة

المجلس الأعلى للثقافة

# نجوم السينما المصرية
# الجوهر . . . والأقنعة

كمال رمزى




١٩٩٧

المشرف الفنى والغلاف : **محمود القاضى**

## مقدمة

منذ بدر لاما وعزيزة أمير وآسيا وأحمد علام .. حتى أحمد زكى وليلى علوى ويسرا ونور الشريف ، سطع على شاشة السينما المصرية ، عشرات النجوم ، الكثير منهم ، برغم رحيله ، أو اعتزاله ، لايزال حاضراً بقوة ، ويعيش بعمق ، فى أفئدة الملايين .

إن النجم ، عندنا ، كما هو الحال فى كل سينمات العالم ، أقرب إلى رأس جبل الجليد العائم ، ما يخفيه أضخم وأكثر مما يظهره .

كيف ولماذا ومتى ومن يصنع النجوم ؟ .. من الذى يحدد سماتهم وطباعهم وسلوكهم ، على الشاشة طبعاً ؟ .. هل يأتى النجم ، فى السينما المصرية ، تقليداً لنجوم أجانب ؟ .. أم يظهر كتلبية لحاجة نفسانية واجتماعية وأخلاقية لدى الجمهور .. أم يتم تشكيله لغرض حاجات جديدة ؟ .. وإلى أى مدى يعبر تألقه ، وربما أفوله ، عن واقع لا يتوقف عن التطور والتغير .

هذه المجموعة من المقالات ، التى كتبت خلال عقدين من الزمان ، تحاول أن تتلمس الإجابة على هذه الأسئلة .

ولا يعنى إختيار نجوم معينين ، كمحاور للمقالات ، التقليل من شأن النجوم الآخرين ، الذين لم تتح بعد ، فرصة الكتابة عنهم ..

**كمال رمزى**

# أحمد مظهر

## الفارس

فى احدى حفلات افتتاح مهرجان القاهرة السينمائى منذ عدة أعوام ، كان أحمد مظهر على مقعد فى الصف الذى أمامى مباشرة .. على يمينه المخرج توفيق صالح ، وعلى يساره الممثل محمد السبع.. وأخذت المذيعة تتلو أسماء نجوم الشرف وكالعادة ذكرت أسماء تغيب أصحابها ، ولم تذكر أسماء بعض الموجودين بالفعل .. وبعد أن رددت أسمى أحمد مظهر وتوفيق صالح ، بدأ أحمد مظهر يتململ ، وبصعوبة وقف على قدميه ، وأخذ يتحرك ليشق طريقه ، وسط الزحام . فى اتجاه خشبة المسرح ، فقد كان يعاني تلك الآلام التى تعاوده كأثر من أثار كسر ضلعين وانزلاق غضروفى .. وقال شيئا ما للمذيعة التى أعلنت على الفور ، وفيما يشبه الاعتذار « نبهنى الاستاذ أحمد مظهر إلى حضور الفنان محمد السبع ، فشكراً له وأهلاً

بالممثل القدير محمد السبع» . وعاتبه محمد السبع بخجل ، وشعور بالذنب .. وربت توفيق صالح على ظهره .. وقال لى ، بعد نهاية الحفل ، تعليقاً علي ما حدث « هكذا هو أحمد مظهر .. يفعل ما يجب أن يفعله ، مهما كان الثمن ، وهذه هى أخلاقيات الفرسان »

تعددت مصادر الفروسية في حياة أحمد مظهر ليصبح ، سواء بوجهه الرجولى الصارم، أو بجسمه الرياضي النحيل الضامر ، تجسيداً كاملاً لها ، وقد انعكس هذا التجسيد ، على شاشة السينما ، فوصل بها ، ووصلت به ، إلى أفضل وأرقى المستويات .

تحولت « المدرسة الحربية » عقب معاهدة ١٩٣٦ ، إلى « الكلية الحربية » .. وجاء هذا التحول تعبيراً عن مرحلة جديدة فى تاريخ «العسكرية المصرية » ..وطبقاً لنصوص المعاهدة ، لم يعد تعداد الجيش المصرى قاصراً على الرقم ١٥٠٠٠ فرد ، وبخروج اعداد كبيرة من الانكليز ، من الجيش المصرى ، اتسع نطاق القبول فى « الكلية الحربية » ليشمل عناصر جديدة من أبناء الطبقة المتوسطة ، المتميزة بنزعتها الوطنية وأشواقها للحرية .. وفى غضون سنوات قليلة انخرط فى الدراسة بالكلية ، معظم الذين سيشكلون لاحقا ، تنظيم الضباط الأحرار : جمال عبد الناصر ، عبد الحكيم عامر ، خالد محيى الدين ، حسين الشافعى ، أنور السادات ، ثروت عكاشة وزكريا محيى الدين .

## فى الكلية الحربية

دخل أحمد مظهر « الكلية الحربية » عام ١٩٣٦ ، وكان عمره حينئذ



أحمد مظهر

ثمانية عشر عاماً .. وتوطدت علاقته بعبد الناصر حيث زامله بالكلية وعمل معه فى « منقباد » . وبينما التحق عبد الناصر بسلاح الاشارة مواصلاً دراساته العسكرية ، التحق أحمد مظهر بسلاح الفرسان مواصلا انتصاراته الرياضية ، فقد كان ملاكماً وسباحاً ، وبطلاً للرماية إلى جانب تمكنه من فنون الفروسية .

وإذا كانت فروع الجيش قد باعدت بينهما ، إلا أن تنظيم « الضباط الأحرار » جمع بينهما ، فعندما عرض عبد الناصر على أحمد مظهر الانضمام إلي التنظيم عقب حرب فلسطين الأولى ، وافق أحمد مظهر بحماس .. وبالطبع ،عرف أحمد مظهر موعد الثورة ، ولكن كان من المحتم عليه أن يسافر ضمن الوفد الرياضى الذى سيمثل مصر فى دورة الألعاب الاوليمبية التى تنظمها فنلندا بعاصمتها هلسنكى .. وفكر أن يعتذر عن السفر ، إلا أن هذا الاعتذار كان سيثير الشكوك ، خصوصاً وأنه ، مع العديد من «الضباط الأحرار » كان تحت المراقبة .. وقامت الثورة وهو خارج البلاد .. ومن الواضح أن عبد الناصر ، الذي أصبح وزيراً للحربية والداخلية بعد الثورة ، يكن تقديراً رفيعاً لأحمد مظهر ، ذلك أنه أصدر قراراً بتعيينه قائداً لآلاى الخيالة إلى جانب عمله كقائد لمدرسة الفروسية .

وعندما بدأ أحمد مظهر يعمل فى مجال السينما . وبالتحديد . عندما شرع فى آداء دور « البرنس » .. فى «رد قلبى » لعز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٧ ، رفض عبد الحكيم عامر الاذن له .. وكان المحتمل أن يتخلى عن السينما ويظل فى الجيش ، لكن فيما يبدو أن خلافات عميقة دبت بينه وبين وزير الحربية حينذاك ، جعلته يفضل الاستقالة من منصبه الكبير ويتفرغ تماماً للتمثيل .. هذه الخلافات يحيطها أحمد مظهر بضباب كثيف ،

ويتـحـاشى تماماً الكشف عنهـا ، ذلك أنـه ، برجولـه ، يرفض بحـسم ، أية شبهة تجريح لرفاق الأيام الخوالى .

إذا «فالفروسية» عنصر اصيل فى أحمد مظهر ، هى عمله بعد تخرجه من «الكليـة الحربيـة» ، وهى المحركة لاحلامه عندما انضم إلى «الضباط الاحـرار» ، الاملين فى النهـوض بوطن جـديد ، وهى أخـلاقـه ، سـواء فى صـداقـاته أو خـلافـاته ، وهى نظام حيـاته الذى يتـميـز بالدقـة الشـديدة ، والترتيب الصارم .. وفى تقاسيم وجهه الجاد ، المتسم بالاعتزاز ، المقطب غـالبا ، فيـه تلمس روح العزيمة التى تتجلى عند «الفرسان» والتى استفاد منهـا يوسف شـاهين ، حـينمـا حقق فـيلمه الكبيـر «الناصر صـلاح الدين» ١٩٦٣

## الفارس .. له تاريخ

شخصية « الفـارس » ليست جـديـدة على شاشـة السينما العربيـة ، لا بالنسبة لأحمد مظهر ، ولا بالنسبة للأفلام العربية .

بدأ أحمد مظهر نشاطه السينمائى بآداء دور أحد الفرسان الذين يقفون فى معـسكر الشر .. ففى أول فـيلم ظهر فيـه - « ظهور الاسلام » المأخوذ عن قـصـة « الوعـد الحق » لطه حـسين ، والذى أخـرجـه إبراهيم عـز الدين ١٩٥١ - قـام بدور عـمـرو بن هشـام ، المقـاتل الشـرس ، ضـد الدعـوة الاسلامية .. واستطاع الفيلم ، من خلال حضور أحمد مظهر القوى ، ووجهه الصلب ، واجادته لركوب الخيل واللعب بالسيف ، ان يبرز مدى العناء الذى واجهته الدعوة فى سنواتها الأولى .

وفى « رد قلبى » .. جسـد ، على نحو فـريد ، اصـرار سليل طبقـات

السادة ، على رفض الاستسلام للقوى الجديدة ، التى كتب لها النصر .. فعندما يحضر الضابط ، شكرى سرحان ، لمصادرة قصر الباشا ، يخرج « البرنس » أحمد مظهر إلى الشرفة ممسكا ببندقيته غاضباً معبراً بوجهه عن الاصرار ، والتحدى والاستمساك بالقتال ، ضد المنطق ، وضد التاريخ .. وها هو ، بلا تردد ، يطلق رصاصة ، فيصيب ذراع الضابط ، وبدوره ، يتلقى فى صدره رصاصة فيتهاوى محاولاً ، بكل ارادة ، أن يدارى المه .

سمات الرجوله ، وقوة العزيمة ، والصلابة ، والاستعداد للنزال ، مواصفات توافرت فى أحمد مظهر ، ودفعت بيوسف شاهين إلي أن يسند إليه دور البطولة أمام ماجدة ، فى « جميلة الجزائرية » ١٩٥٨ ، حيث انتقل « الفارس » إلى معسكر الحق ، والخير ، فأصبح مقاتلاً فى سبيل حرية وطنه ، ضد الاستعمار . وفى عام ١٩٦١ ، أي قبل « الناصر صلاح الدين » بسنتين ، أدى أحمد مظهر دور « قطز » المحارب العظيم ضد التتار فى « وا إسلاماه » المأخوذ عن رواية «على أحمد باكثير» والذى أخرجه اندرو مارتون .. وكان دوره هنا بمثابة بروفة أخيرة لدوره الهام فى «الناصر صلاح الدين» .

أما عن شخصية « الفارس » فى تاريخ السينما العربية ، فإنها ليست شخصية ظهرت مبكراً فحسب ، بل ويمكن القول بأنها أول شخصية ظهرت على الشاشة المصرية ، عندما قدمها الاخوان الفلسطينيان ، بدر وإبراهيم لاما ، فى « قبله فى الصحراء » ١٩٢٧ .. وتفسير اختيار الأخوين لاما لهذه الشخصية على أنه نتيجة للأعجاب بالممثل العالمي فالنتينو ، بطل فيلمى « الشيخ » و« ابن الشيخ » .. يبدو ناقصاً تماماً ، فهو لا يبرر استمرار حضور ونجاح « الفارس » على شاشة السينما العربية ، وتوالى

ظهورها بأبعاد مختلفة على امتداد عقود عدة لاحقة .. سواء فى أفلام الأخوين لاما ، أو فى أفلام غيرهما من الممثلين والمخرجين ..فضلاً عن أنه كان أمام بدر لاما أن يقلد نجوماً عالميين اخرين مثل : توم ميكس أو دوجلاس فيربانكس أو شارلى شابلن .

لم يكن الاختيار مجرد نزوة أو مصادفة ، ولكنه كان أختياراً يلبى ضرورة أو حاجة عند جمهور السينما العربى .. وهو الأمر الذى أبقى هذه الشخصية على قيد الحياة . فانتقلت من بدر لاما إلي يحيى شاهين ، ومن يحيى شاهين إلى أخرين ، وأكتسبت المزيد من التنوع والثراء فى أفلام نيازى مصطفى وصلاح أبو سيف وبركات لتصل إلى أفضل مستوياتها عند يوسف شاهين .

بدر لاما فى « قبلة فى الصحراء » وكما سيظهر فى بقية « أفلامه الفروسية » يمتطى صهوة جواده لينطلق به حرا ، إلى الآفاق البعيدة فى صحراء مترامية الاطراف ، واثقا من قدراته ، يقتحم الصعاب بجرأة ، معتمدا على سيفه تارة ، وعلى خنجره تارة أخرى .. يجمع بين الرقة والصلابة ويتسم بالشجاعة والاقدام والاستعداد الدائم للتضحية والفداء .

وإذا كان بدر لاما فى أفلامه يعيش قصة حب ، كما فى « معروف البدوى » أو «الكنز المفقود » أو « ابن الصحراء » فإن قصة الحب هذه تأتى مجرد تكئه تمهد وتساعد على ابراز سلسلة الصراعات التى يدخل فيها كطرف مظلوم معه كل الحق الذى ينتزعه بذراعيه ، والصراعات هى صراعات خارجية ضد عصابة أو قبيلة أو مجموعة أشرار ، من هنا يمكنك اعتباره ، على نحو ما ، بطلاً ملحمياً يتضاءل عناؤه الداخلى أمام صراعاته المتولية ضد قوى خارج ذاته .. وهذه الشخصية ، بهذه الملامح ، لها جذورها

فى الثقافة العربية .. تتمثل فى الملاحم الشعبية التي كانت ، فى بداية هذا القرن ، لا تزال تعيش بقوة في وجدان الناس ، والتى تمتلىء بمشاهد النزال وتقدم أبطالاً لا يعرف الخوف إلي قلوبهم سبيلاً ، والذين يثبتون بنيلهم وشرفهم ورجولتهم ، جدارتهم كفرسان ، ينتزعون حقوقهم المهضومة بسيوفهم

ولأن شخصية « الفارس العربى » جاءت لتلبى « حاجة » نفسية لدى جمهور يخوض معارك دامية ، مضنية ، ضد قوى الاحتلال الأجنبى ، فإنها استمرت واستقلت وأنطلقت علــى الشاشة .. وكان من الطبيعى أن تقود « *الاخوين لاما إلي تقديم البطل* « *صلاح الدين الأيوبى* » في فيلم يحمل العنوان ذاته عام ١٩٤١ .

ومهما كانت القيمة الفنية المتدنية لهذا الفيلم التاريخى المبكر ، فإن المهم هو الدلالة الوطنية والقومية لاختيار هذا القائد كموضوع لفيلم ، بكل ما يثيره اسمه من احاسيس بالكرامة والكبرياء ، وما يبعثه من امل ، عند الأجيال العربية المتعاقبة .

## الفارس .. مفكراً

فى المشاهد الأولى من « الناصر صلاح الدين » يطالعنا أحمد مظهر بشكل ، وبطريقة تختلف عن الصورة التى الفناها« للفارس » .. والتى جسدها ، مثلا ، سراج منير ، ببنيانه الضخم ، وصوته الجهورى ، فى «عنتر وعبلة» لنيازى مصطفى ١٩٤٥ و«مغامرات عنتر وعبلة» لصلاح أبو سيف ١٩٤٨ و «أبو زيد الهلالى» لعز الدين ذو الفقار ١٩٤٧ أو يحى شاهين بوجهة العربى القوى ، واداتة الخطابى الحماسى ، فى «راوية» لنيازى مصطفى ١٩٤٦ ، و « ســلطانة الصحراء» لنيازى مصطفى ١٩٤٧ .. أو أنور وجدى ، بحركته السريعة واسلوبه الصاخب ، فى « امير الانتقام » لبركات ١٩٥٠ .

فهنا يبدو صلاح الدين من خلال أحمد مظهر ، كما لو كان رجلاً عادياً .. يتحرك ببساطة ، صوته منخفض وان كان محدد النبرات ، واضح المعانى .. لا يلقى بالأوامر بقدر ما يقنع بالأفكار .. وأول ما يقوله ، لمندوبى البلدان العربية المهددة ، الذين يجتمع بهم « أن الحق لا يعود إلا بالقوة .. وأول شروط القوة أن يتوحد العرب » .

قيمة الفارس هنا أنه يفهم منطق التاريخ ، مستوعب لدروس الماضى ، يعى تماما ما يريده ، ويدرك كيف يقود أمته إلى تحقيق أمانيها .. إن الفيلم الذى يبدا فى ظل التجزئة ، حيث تتساقط البلدان العربية واحدة أثر أخرى ، ينتهى بنصر عزيز ، ناصع وشريف .

وبين البداية والنهاية ، يقدم « الناصر صلاح الدين » ببصيرة نافذة ، معرضاً هائلاً للأفكار المشرقة . البناءة ، المجدية ، التى تنهض بها الأمم .. ويحافظ أحمد مظهر ، الذي كتب دوره بعناية ، على التوازن الدقيق فى تجسيده لصلاح الدين ، بين الشجاعة والجرأة من جهة والفكر والوعى من جهة أخرى .. بين حسم القائد من ناحية ومشاعر الانسان من ناحية ثانية . بين الايمان الكامل الذى لا يتعارض - عنده - مع الحسابات الدقيقة ، التى تتم بعقل بارد .

والحق أن الفيلم اهتم بجميع شخصياته وصنع منها بانوراما هائلة للطباع البشرية ، ولعل المقالة التى كتبها الأديب ، والمفكر الباحث ، رشدى صالح حول الفيلم ، هى من أجمل المقالات وأكثرها فهماً واستيعاباً ، لروح العمل وتفاصيله ... يقول أن « الناصر صلاح الدين يعرض مجموعة من النفوس البشرية وسط الحرب .. وأنا اضع خطاً تحت كلمة النفوس البشرية

فأبطال الفيلم ينقسمون إلى قسمين : قسم يمثل نفسية الجندى المحترف الذي يدخل المعارك ليقبض الثمن ، أو ينال العرش والتاج والقسم الثانى يمثل نفسية الجندى المحترف الذي يخوض الحرب دفاعاً عن مبدأ أو عقيدة والذى يسلك خلال كافة الظروف ، سلوك الانسان ، لا سلوك أعداء الحياة ، وفى مقدمة القسم الثانى يبرز صلاح الدين فى ناحية وريتشارد قلب الأسد في ناحية ثانية ، كلاهما فارس بكل ما تعنيه هذه الكلمة من شرف ، وكلاهما يحارب عن عقيدة ، فصلاح الدين يدافع عن حرية الايمان بالله ، وحرية الانسان فى وطنه ، وهو يدافع - من دون تمييز بين الناس - فالمسيحيون والمسلمون عنده سواء .. وبيت المقدس مفتوح للمسيحيين ولو كانوا من أعدائه أما ريتشارد قلب الأسد ، ففارس لا جدال ، يفهم صلاح الدين لأنه يحمل قلب الانسان الشجاع حقا ، ويحترم صلاح الدين لأنه يحترم كلمة الفارس وتقاليد الفروسية .. والفارق الرئيسى بين الشخصيتين - كما يبدو فى الفيلم - هو الفارق بين نفس انسانية مبصرة هى نفسية صلاح الدين - ونفس محلية مقفولة هى نفسية ريتشارد قلب الأسد » .

وعلى طول الفيلم ، لا نكاد نشعر بجبروت « القائد » بقدر مانحس نبضات قلبه .. لا تبرز قوته الذاتية « كفرد » .. بقدر ما تتجلى قدرته على اطلاق طاقة المحيطين به .. ثقته بالنصر نابعة من ثقته في رجال امته .. أنه هنا ، الأعمق فهماً والأوسع أفقاً ، من مجمل الفرسان الذين ظهروا على شاشة السينما العربية .. ولا شك أن يوسف شاهين ، أستطاع بمهارة ، أن يقدم أحمد مظهر ، فى أفضل صورة ممكنة .. فمثلا ، فى أحد المشاهد تتقدم « القلاع المتحركة » للصليبيين - التى لم يكن العرب قد عرفوها بعد - نحو اسوار احدى القلاع العربية فتبدو فى تقدمها كما لو كانت تقترب

لتدهم صالة المتفرجين .. وفى اللقطة التالية يطالعنا نصف وجه صلاح الدين - أحمد مظهر - فقط ، بكل ما يوحى به الوجه المشطور من معانى ، خصوصاً وأنه يعبر ، بهذا النصف وجه ، عن مزيج من الحيرة والقلق ، والرغبة فى الفهم والمعرفة ، وثقة فى أنه يستطيع ، من خلال العقل العربى ، أن يواجه هذا التحدى ، الأمر الذى تحقق بالفعل .. أن الشفافية الانسانية المرهفة ، التي قدم بها أحمد مظهر ، شخصية « صلاح الدين » ، تعد ، اضافة خلاقة ، ليس لرصيد أحمد مظهر فحسب ، وليس لدور يوسف شاهين الابداعى فقط ولكن لأفضل تيارات السينما العربية ، وأكثرها نضجا .

## الفارس .. عاطلاً

ربما كان من الممكن القول ، مع بعض التحفظ ، أن أجمل الأعمال الكوميدية ، هى تلك التي يقوم بها الممثل غير الكوميدى ، بعبارة أخرى : من الممكن أن يحقق الممثل الجاد ، نجاحًا ملفتًا ، عندما يقدم أدواراً كوميدية .. وهذا الرأي يعززه ، على سبيل المثال ، يوسف وهبى ، استاذ الميلودراما ، عندما فجر البهجة فى نفس من شاهده فى « اشاعة حب » .. أو ما حققه رشدى أباظه من تألق فى « الزوجة رقم ١٣ » .. أو الفنان الوقور ، عماد حمدى ، الذى أثار ضحك من تابعه ، بأدائه المرح ، فى « المراهق الكبير » .

كذلك الأمر بالنسبة لأحمد مظهر ، فى الأدوار القليلة الكوميدية التى قام بها ، والتى أحتفظ فيها بأبعاده الجادة . والتى قد تبلغ حد التهجم ليفاجئنا بمواقف تتضمن مفارقات لا يمكن إلا وأن تؤدى إلي ضحك المتفرج ..ففى « العتبة الخضراء » لفطين عبد الوهاب ١٩٥٩ مثلا ، تأتى المفارقة من خلال تناقض «شكل» أحمد مظهر « الجنتلمان » . يوحى

بالصدق ويبعث على الاحترام .. مع مخبره كنصاب كبير ، لا يشق له غبار .

أشترك أحمد مظهر فى العديد من الأعمال الكوميدية .. لكن قمة هذه الأعمال ، بلا منازع ، تتمثل فى « الأيدى الناعمة » لمحمود ذو الفقار ١٩٦٣ ، المأخوذ من مسرحية توفيق الحكيم الشهيرة ، والتى تحمل العنوان ذاته ، والمكتوبة عام ١٩٥٤ .

أحمد مظهر ، فى « الأيدى الناعمة » .. هو الوجه الآخر من «برنس» « رد قلبى » .. أو المعالجة الكوميدية الساخرة للشخصية ذاتها بعد أن استقرت الثورة . فهو قد أصبح بلا حول أو طول ، ولكنه لا يزال يعيش فى أوهام الماضى ، وهو .. أمام نفسه ، الأمير ، سليل السادة ، الذي تعود أن يأمر فيطاع ، وأن يحيط به الخدم ، وأن تظل « كفيه » ناعمتين ، لأن العمل لم يعرف طريقه إليهما .

فى « الأيدى الناعمة » يعيش أحمد مظهر وحيداً ، فى قصره الخاوى .. يتصرف بارستقراطية على الرغم من افلاسه التام .. وينضم له متعطل آخر من بقايا أهله ، صلاح ذو الفقار ، المتخصص فى «النحو» ، وبالتحديد في الاستخدامات المتعددة لكلمة « حتى » .

وعلى طول الفيلم يؤدى أحمد مظهر دوره بجدية شديدة .. وكلما ازدادت جديته انطلقت الفكاهة . ولا شك أن ملامح وجهه ، وطريقة سيره ، وتأنقه ، ووجاهته الواضحة ، أحدثت ، مع وضعه الاقتصادى المتردى ، أثراً مرحًا تسلل إلى روح الفيلم ، وفي كافة تفاصيله ، حتى عندما يلتهم « كوز الذرة » المشوى ، باستعلاء ، وهو يسير بغرور على حافة النيل .. وها هو يترفع على من يأكل على موائدهم ، ويدخل فى مناقشة طويلة مع زميله العاطل على « من يفتح باب القصر » .. أنه من أجمل ادوار أحمد مظهر .

## كبوة ... الفارس

بروح « فروسية » أقتحم أحمد مظهر مجالات الإنتاج وكتابة السيناريو والحوار ، والإخراج ، مع القيام بالبطولة فى الوقت ذاته ، وكانت النتيجة ، على الرغم من الحماس وحسن النوايا ، مؤلمة ، تمثلت في « نفوس حائرة » ١٩٦٨ و« حبيبة غيرى » ١٩٦٧ .

قدم فى « نفوس حائرة » ثلاث قصص ، افضلها الأولى التى تحمل عنوان « هروب » ، وتروى باقتضاب حكاية ذلك الرجل الذى تطارده الشرطة بين المزارع ، ويستوى على سيارة مدرسية تمتلىء بالأطفال ، وتسقط السيارة فى ترعة واسعة ، فيقوم الرجل بإنقاذ الأطفال مضحياً بامكانية هروبه ، ويتم القبض عليه فعلاً .

وكان من الممكن أن تنهض هذه الفكرة الانسانية الرقيقة بفيلم كامل ، لكن كاتب السيناريو المرتبك ، القصير النفس ، ابتترها وعالجها بعجلة شديدة ، ذهبت بطاقتها وبددتها ، لكى يفسح المجال لقصته الثانية ، الأقل شأناً « روح انسان » التى تدور حول قاطع طريق محترف ، يستولي على أموال عابر سبيل .. وعندما يعود إلي بيته يجد ابنته مصابة بتسمم شديد ، الجميع ينتظرون الطبيب بتوتر ، واخيراً يأتى الطبيب ، فإذا هو الشخص ذاته الذى سرقه قاطع الطريق فيندم على مسلكة .

أما القصة الثالثة ، وهى أكثرها ضعفاً فتحكى قصة فتاة تحب طبيباً نفسانياً شهيراً .. تذهب إليه متظاهرة بالمرض ، ويكتشف أمرها ، ويبادلها حباً بحب .

وعلى الرغم من أن الفيلم لم يحقق نجاحاً يذكر - اللهم إلا فى تقديم

الوجه الجديد « ميرفت أمين » التى كانت تعمل حينذاك كسكرتيرة لأحمد مظهر - فإن « الفارس » أعاد المحاولة مرة أخرى في « حبيبة غيرى » .. لكن النتيجة كانت « كبوة » ثانية ، بسبب السيناريو المضطرب ، الذي يتشتت فى متاهات حول جندى صاعقة يعانى حالة نفسية مرضية ، بعد خروجه من الجيش ..ويعمل « دوبليرا » فى السينما لينخرط لاحقا فى عصابة تهريب ، ويفقد ذاكرته ، ويدخل فى معارك ضد العصابة ، وتقف إلى جانبه إمرأة تحبه « نادية لطفى » حتى تعود إليه ذاكرته .

وربما نلمح فى الفيلم فكرة متوهجة عن « بطل الصاعقة » الذى أصبح « كومبارسا » بعد نهاية الحرب .. ولكن هذه الفكرة سرعان ما تنطفىء وتضيع في ركام أحداث بلا منطق .

## أدوار .. ذات شأن

قدم أحمد مظهر أكثر من مائة فيلم .. بدت شخصيته القوية واضحة خلف كافة الأقنعة ..سواء كانت الشخصية التى يؤديها ذات طابع نبيل ، مثل شخصية الطبيب المخلص ، البالغ الشهامة ، فى « آخر من يعلم » لكمال عطية ١٩٥٩ ، أو الضابط الوطنى القوى الإرادة ، فى «نور الليل » لريمون نصور ١٩٥٩ ، و «عمالقة البحار » للسيد بدير ١٩٦٠ ، أو الثورى صاحب المبدأ فى « الشحات » لحسام الدين مصطفى ١٩٧٣ ، أو مدرب الملاكمة الصلب الذى يقف وراء تقدم وانتصارات بطله فى « النمر الأسود » لعاطف سالم ١٩٨٤ .. أو سواء كانت الشخصية ذات طابع شرير ، مثل دوره كزير نساء دون جوان يتمتع ببصمة خاصة ، كما هى الحال فـى « دعاء الكروان» لبركات ١٩٥٩ ، أو الباشا الذى يخفى تحت مظهره المحترم ، خفوتاً شديداً فـي حسه الأخلاقى فى « القاهرة ٣٠ » لصلاح أبو سيف

١٩٦٦ .. والذى يتاجر في لحم أبناء الوطن فى « شفيقة ومتولى » لعلى بدرخان ١٩٧٨ .

وإذا كان أحمد مظهر ، بحكم ملامحة وتكوينه الجسمانى ، وصوته ، قد تخصص فى أدوار ذوى الحيثيات : المحارب ، الطبيب ، الباشا ، الاديب الارستقراطى ، فإنه في فيلم « لوعة الحب » لصلاح أبو السيف ١٩٦٠ ، يفاجئنا بدور سائق قطار ، يتميز بمزاج سيىء ، حاد الطباع ، خشن التصرفات .. وبلمسات مرهفة ، يعبر بدقة وبساطة ، عن الغثيان وانقباضات معدته ، نتيجة لأنواع الخمور الرديئة التى يعبها .. وها هو يترنح ، بلا مغالاة ، ويبدو - شأنه شأن كل سكير - مهيأ للأنفعال العاصف والشجار ..لكن زوجته المطيعة ، لا تتيح له فرصة العراك .. وعلى طول الفيلم ، يكشف لنا أحمد مظهر باقتدار ، عن رقة مستترة ، تتجلى في نظرة ولمسة يد ، فضلاً عن شعور دفين بالمحبة والحنان تتجسد فى غضبه عندما يعرف أن شظية زجاج جرحت ساق زوجته - شادية- والأهم : تلك الثقة النبيلة التى يتمتع بها ، ليس في نفسه فحسب ، بل ثقة فى زوجته من ناحية ، وثقة في مساعده - عمر الشريف - من ناحية أخرى .. وهى الثقة ذات السحر القوى التى تنهى علاقة الحب المندلعة بين الزوجة والصديق .

هنا تبرز موهبة أحمد مظهر كممثل يستطيع أن يجعلنا نرى المناطق الصافية في النفس الانسانية تحت السطح المتكدر وتضيف قيمة أخرى لرصيده الذى حققه فى العديد من الأدوار التى جعلته - بحق - من أهم نجوم السينما العربية .

# إسماعيل ياسين

## بهجة متجددة

بعد عقدين من رحيل إسماعيل ياسين ، الذى أفل نجمه قبل وفاته بسنوات طويلة ، يعود مرة أخرى ليثبت حضوره المبهج من خلال شغف الأطفال به ، فما أن تبدأ الشاشة الصغيرة عرض أحد أعماله ، حتى يهرع الأطفال ، يتابعونه بغبطة وقد علت الابتسامة وجوههم .. وشرائطه ، في محلات وأندية الفيديو، تحقق أعلى الايرادات ، مبيعاً واستئجاراً .

فما هو سر هذه الظاهرة ؟ ربما لأن وجهة « كاريكاتوريا » ، فكل ملمح من ملامحة يتسم بالمغالاة كما لو كانت قد رسمته ريشة فنان «كاريكاتير» يتميز بالجرأة وسعة الخيال .

لكن الأهم أن خلف هذا الوجه تكمن روح عذبة ، طيبة ، لا تعرف شيئا عن شرور الدنيا ويبدو صاحبها « مدهوشا » من عالم الكبار الذى يجد نفسه فيه .. وهنا - فى تقديرى - يكمن سر شغف الأطفال به . فهو ،

مثلهم ،لا يعرف كيف يدافع عن نفسه ، خصوصا بأسلوب العنف : لا يجيد العراك أو تبادل اللكمات ، لا يؤذى أحدا ، عاطفى ، صادق فى مشاعره ، يحب بإخلاص ، للصداقة عنده مكانة سامية .. فكم في الأفلام يظهر فيه كصديق صدوق للبطل وكاتمًا لأسراره ، أمينًا عليها ، يشاركه تجربته لحظة بلحظة ، يحزن لحزنه ، ويفرح لفرحه ويحنو عليه بكل محبة ، أما ردود أفعاله ، خصوصا عندما يخاف فتبدو كردود أفعال الأطفال : يفقد القدرة على النطق ، وينكمش داخل ذاته ، ويحاول الهرب ، وفى الكثير من الأحيان ينادى « أمة » .

حياة إسماعيل ياسين كتاب مفتوح رواها بصدق ، وبلا خجل ، عدة مرات .. أبصر النور فى مدينة السويس فى الخامس عشر من (سبتمبر) ١٩١٢ ، والتحق طفلا بأحد «الكتاتيب» ثم تابع فى مدرسة ابتدائية مدة أربع سنوات ، انتهت بعدها علاقته بالدراسة ، ذلك أن احداثا مؤلمة قد وقعت ، توفيت والدته ، ودخل والده السجن أثر افلاس محل الصياغة خاصته مما اضطر الفتى للعمل مناديًا أمام محل لبيع الأقمشة (يقف على الرصيف ليحث الناس علي الدخول والشراء ، معدداً مزايا الأقمشة المتوافرة في المتجر) كان عليه أن يتحمل مسئولية نفسه منذ صغره .

وإسماعيل ياسين الذى بطبيعته كان من عشاق البهجة والمرح ، يشبعهما ويبحث عنهما ، تواترت على اذنية الأنغام التى أحبها ، طوال عمره ، من ثلاثة مصادر فعلى مقربة من بيته اقيمت زاوية كانت تعقد فيها « حضرة » ليلة الجمعة كل اسبوع ، فاستهوته الأناشيد الدينية بايقاعاتها وانخرط متحمسًا فى دائرة الذكر الأسبوعية ، ومن خلال



اسماعيل ياسين

«فونوجراف» يملكه صاحب مقهى شعبى ، استمع إلى ذلك المغنى الجديد المميز بصوت رائق ، معبر ، جميل : محمد عبد الوهاب ، وفى المقهى نفسه ، ومن «الفونوجراف» اياه ، اعجب إسماعيل ياسين بمونولوجات حسن المليجى الساخرة المشاكسة ، المشبعة بروح المرح والبهجة .

وحاول فى السويس ، أن ينتقل من مرحلة « الاستماع » إلى مرحلة «الأداء »، فبدأ يذهب ليلاً إلى حفلات الزفاف مرافقًا الفرق المتخصصة بإحياء مثل هذه الحفلات ، ليغنى اغانى محمد عبد الوهاب .. لكن من الواضح أن ملامح وجهه «الكاريكاتورية» وقفت حائلا بينه وبين أن يقدم نفسه كمطرب عاطفي ، فتحول من تقليد عبد الوهاب إلى تقليد حسن المليجى ، فتقبله الجمهور وهكذا قرر اسماعيل ياسين ، أن يترك المدينة الصغيرة ليجرب حظه فى المدينة الكبيرة : القاهرة .

## قاهرة الأربعينات

فى أواخر الثلاثينات ، عندما وفد إسماعيل ياسين إلى العاصمة كان شارع عماد الدين يتلألأ مجداً ، مسارحه عامرة بجمهور نجيب الريحانى وعلى الكسار وفاطمة رشدى ويوسف وهبى ، وصالات تعج بمعجبين ببا عز الدين ومارى منصور وحورية محمد وبديعة مصابنى ، على سبيل المثال لا الحصر ، فقد كان الشارع المزدهر فنيًا يمتد إلى العتبة شمالاً ، وقصر النيل جنوبا ، حيث المزيد من المسارح والكازينوهات والفرق والصالات .

ولم يكن الحاجز الفنى بين المسارح والصالات عاليًا أو سميكًا ، بل على العكس ، استعار كلاهما من الآخر أشياء وأشياء .. ففى الصالات كانت تقدم فواصل تمثيلية ، ذات طابع كوميدى ، يؤديها هذا الممثل أو ذاك

وعلى خشبة المسرح كانت تقدم « اسكتشات» راقصة ومونولوجات وأغان بين الفصول ولاحقاً ، سينصهر فن المسرح وفن الصالات ، فى الأفلام السينمائية .

عمل إسماعيل ياسين كوكيل لمكتب محام كان يهوى شارع عماد الدين ، فكان يصحب معه دائماً وكيله ، الاشد ارتباطا بشارع الأحلام .

فى هذه السهرات ، شاهد إسماعيل ياسين وتعلم الكثير من على الكسار ، «الجاهز» دائمًا وفى أى لحظة ، للدخول مع أحد المشاهدين فى «قافية» قد تمتد لنصف ساعة ، كما أدرك ، من خلال متابعة أسلوب نجيب الريحانى ، أهمية أن ترتسم على وجه الممثل وجسمه حركات رد فعل ملائمة للكلام الذى يسمعه .. ولأول مرة ، رأى بعدما كان يستمع ، اساتذة المونولوجات فقط ، سيد سليمان وحسين إبراهيم ، وحسن المليجى ، الذى مثل لاحقًا ، فيلمًا سينمائيًا واحداً ، هو «ليالى القاهرة » الذى أخرجه إبراهيم لاما ١٩٣٩

وكما رفض جمهور السويس إسماعيل ياسين فى أدوار محمد عبد الوهاب ، ثار ضده كذلك جمهور القاهرة ، عندما أعاد المحاولة فى حفلات الأفراح ، وأقترح عليه ، فى أحدى الليالى الزجال «أبو بثينة» أن يقدم المونولوجات ، ما دام أن وجهه ، المتمتع بملامح كوميدية سيساعده علي ذلك.. وفعلا اندمج إسماعيل ياسين فى أداء المونولوجات ، وتعمد أن يستعين فيه بألحان محمد عبد الوهاب ، تيمنًا وعشقًا ، فعلى لحن «ياوردة الحب الصافى » ، غنى « يا حلة العدس الدافى » وعلى موسيقى «سهرت منه الليالى .. ما للغرام ومالى » ، قال « راهنت فيه بمبالغ .. ما للسباق

ومالى » إلى أن عمل إسماعيل ياسين ، فى صالة يوسف عز الدين، حينما اشترى عدة نصوص لمنولوجات وكلف ملحنين لتلحينها لتكون له شخصية خاصة ، وبلا تردد ، كان يعطى ما يكسبه للمؤلفين والملحنين من أجل المزيد من الأعمال ، وفى فترة وجيزة أصبح صاحب مونولوجات، «نبوية يا نونو .. يا نا نونونو» ، و«مسكين خد الهانم» ، و «كل ما أفوت ع البنك الأهلى » و « الحسود » و « مات مات وعينه بتبصبص للستات »

عرف إسماعيل ياسين كيف يصل إلى قلب المشاهدين فحفظ عدداً كبيراً من النكات ، كان يبدل تفاصيلها حسب الموقف ، وتميز بخفة الحركة على خشبة مسرح الصالة وبسرعة البديهة فى التعليقات الكوميدية المباشرة مع المشاهدين .. كان يعرف قواعد اللعبة فلا يغضب ممن يتحرش به ، بل كان أول الساخرين من نفسه ، وبالتالى فلم يكن ينزعج من لسانه أحد .. كان يملأ الصالة فرحًا ومرحًا وبهجة ، وينجح فى عقد صلة بالغة المتانة بينه وبين المشاهدين .

وانتقل إسماعيل ياسين من نجاح لنجاح ، ومن صالة لصالة ، رافعا أجره محققاً المزيد من الشهرة حتى وصل إلي صالة بديعة مصابنى التى كانت مجمعًا للفنون ، تخرج منها فريد الأطرش ، والياس مؤدب ومحمد فوزى وتحيه كاريوكا وشكوكو وسامية جمال وإبراهيم حمودة ومحمد عبد المطلب وتعلم فيها ومنها حسن الإمام وحلمى رفلة ، وحسين فوزى فضلا عن أبو السعود الابيارى ، الذى ستربطه صداقة وزمالة طويلة مع إسماعيل ياسين ، وفتحى قورة الذي كتب له مئات الاغانى والمونولوجات .

لم تكن هذه الصالات قبل الحرب العالمية الثانية ، مجرد « حانات »

كما يعتقد البعض ، كانت هذه الصالات تقدم برنامجًا فنيا منوعًا : رقص ، غناء تمثيل وتشارك فيها الفرق الأجنبية إلي جانب الفرق المصرية وعندما شاهد موريس شيفاليه ، الفقرة التى أداها إسماعيل ياسين على خشبة مسرح صالة بديعة مصابنى فى أحد ليالى ١٩٣٦ ، وغنى فيها « نبوية يانونو » علق قائلاً : « إن هذا الفنان لديه كل الصفات التى تجعل منه نجما من نجوم الاستعراض أنه مطرب ومونولوجست وممثل ، ومن الممكن أن يرقص إذا تعلم الرقص .. ولديه جاذبية تجعل من أى حركة يؤديها مثاراً للاعجاب والتصفيق .. لو كان يجيد الفرنسية لتعاقدت معه فى الحال ، ولسافر معى إلى باريس » .

وحين افتتحت الاذاعة المصرية عام ١٩٣٢ ، تعاقدت مع إسماعيل ياسين على تقديم ثلاثة مونولوجات « نقدية ، هادفة » على مدى ربع الساعة ( اربع مرات كل شهر ) بمكافأة إجمالية قدرها ١٦ جنيهًا .

## فى السينما

قدم إسماعيل ياسين أكثر من ثلاثمائة فيلم واشترك عام ١٩٤٩ فى أربعة عشر فيلمًا ، ووصل الرقم فى العام التالى ١٩٥٠ إلى سبعة عشر فيلما .. وهو واحد من الفنانين الذين قدموا أكبر عدد من الأفلام السينمائية .. حتى أنه ، فى فترة ما ، أوصل جمهوره إلى درجة الاشباع التام مما جعل خطه البيانى الذى ظل صاعداً ، لسنوات طويلة ، يهبط هبوطًا حاداً فيما يشبه السقوط التراجيدى المريع .

وتنقسم أفلام إسماعيل ياسين إلى قسمين :أولهما يمتد من عام ١٩٣٩ إلى عام ١٩٥٠ حين كان يؤدى الدور الثانى ، أو الدور المساعد فيضفى

على الأفلام طابعًا محببًا من الحيوية والمرح ، خصوصا إذا كانت بطولة الفيلم لمطرب يعوزه التمكن فى التمثيل . أما القسم الثانى فيقوم فيه بدور البطولة المطلقة وفيه حقق بعض النجاح ، ولكنه فى الكثير من هذه الأفلام ، لم يجد من يكتب له القصة أو السيناريو أو الحوار الذى يطيل بقاءه ويدعم حضوره ، ولم يجد المخرج الذى يهتم بعناصر اللغة السينمائية ، وبالتالى كان الارتجال هو السمة الغالبة عليها .

فؤاد الجزايرلى ، هو أول من قدم إسماعيل ياسين علي الشاشة ، في « خلف الحبايب » مع فوزى الجزايرلى واحسان الجزايرلى .. فلفت إليه نظر توجو مزراحى الذى رفض إسماعيل ياسين من قبل ..« وتندر » على وجهه الذى لا يصلح للسينما .. ومن الواضح أن مزراحى عندما شاهد «خلف الحبايب» اكتشف ما يتمتع به إسماعيل ياسين من «سحر خاص» علي الشاشة ، لذلك سرعان ما قدمه فى فيلمى «على بابا والأربعين حرامى» ١٩٤٢ ، و «نور الدين والبحارة الثلاثة» ١٩٤٤ مع علي الكسار وليلى فوزى .

افاد إسماعيل ياسين من خبرته كمونولوجست فوصل إلى أفضل مستوياته فى الأفلام الأستعراضية الغنائية ، المتأثرة بفن « الصالات » ولا تزال « الاسكتشات » التى شارك فيها ياسين باقية وحية حتى الآن ، سواء تلك التى اشترك فيها مع محمود شكوكو مثل « أنت القرد .. لا أنت القرد » أو مع ليلى مراد ومحمود شكوكو وعزيز عثمان والياس مؤدب ، فى فيلم « عنبر » لأنور وجدى ١٩٤٨ ، حيث غنت ليلى مراد ، من ألحان محمد عبد الوهاب « اللى يقدر علي قلبى .. يخطفه وأنا أجرى وراه » .. فيحاول الرجال الأربعة بالتتالي عرض مزاياهم ، بطريقة بالغة

الطرافة ( كلمات ولحن وأداء ) ويأتى دور اسماعيل ياسين ليغنى : « أهو أنا أهو أنا .. ولا حد منكم زيي أنا .. شكلى صحيح مالوش دوا . لكن اختصاصى فى الهواء ..بس اقبلينى » وتختلط ضحكته مع بكائه مندمجة مع اللحن لينسحب مفسحًا المجال لمن سيأتى بعده .

وفى «الآنسة ماما » لحلمى رفلة ١٩٥٠ يقدم مع محمد فوزى وصباح نموذجًا بديعا لفن « البيرلسك » . أو المحاكاة الكاريكاتورية الساخرة لمشاهد شهيرة .. والاسكتش هذا عنوانه « أبطال الغرام » ويتضمن ثلاثة مواقف « كلاسيكية » « قيس وليلى » ، «انطونيو وكليوباترا » ، « روميو وجولييت »

يقدم الاستعراض ، على خشبة مسرح الملهى الذي يملكه سليمان نجيب ، الثلاثى محمد فوزي وصباح وإسماعيل ياسين ، الثلاثة يرتدون «السموكنج» ، ويحملون « صندوق الدنيا » ، ويتقدمون به بين الراقصات على لحن أغنية « اتفرج يا سلام علي الدنيا يا سلام » وتجلس فتاة لتنظر فى إحدى عيون الصندوق . وعن طريق المسح التدريجى يختفى المشهد لتظهر الصحراء التقليدية وخيمة ليلى والنار أمامها . ويقترب قيس بملابسه البدوية ، ويغنى أمام خيمة عمه « خلصت من بيتنا النار .. من غيرك يحمل همى .. وبدال ما اطلب من الجار.. جيت أطلب من عمى » .

ويظهر اسماعيل ياسين بالملابس البدوية واضعًا نظارة على عينيه ، ويغنى « ليلى .. ليلى .. هاتى لابن عمك عود كبريت » ويتركها ليدخل الخيمة . ويبقى الحبيبان يتبادلان المناجاة .. وعندما يغنى قيس « تعالى نهرب من هنا .. داحنا اتخلقنا لبعضنا » .. يخرج إليه العم غاضبًا . مغنيًا

« قيس .. امضى قيس. جئت تطلب ناراً ..أم جئت فاكرنى مغفلاً وحماراً »

وعلى هذا النحو من طرافة الكلمات ، التى شارك بوضعها كل من مأمون الشناوى وفتحي قورة ، وظرف الألحان التى وضعها محمد فوزي ، تقدم اللوحة الثانية ، حيث يضفى إسماعيل ياسين ، كتابع لانطونيو ، جواً مرحًا ، عندما يستخدم الطاقية الموجودة تحت الخوذة كمروحة يحاول أن يبدد بها حرارة الجو .. وفى مشهد الشرفة بين روميو وجولييت . يقتحم المكان ، وقد ملأته الغيرة فيدور الحوار ، غناء بينه وبين « روميو » أو محمد فوزى كالتالى :

إسماعيل ياسين :

«من ده إلي واقفه معاه

من ذا الذى ترقصى وياه

ليلتكو سودة انشاء الله .

محمد فوزى :

« هو أنت ابن عمها ؟ » .

إسماعيل ياسين :« أمال فاكرنى أمها »

ويستل كل منهما سيفه للمبارزة التى تنتهى باصابة ابن العم الذى يقع مغنيا « يا ما كان نفسي أغلبك .. لكن صابتنى هزيمة .. الله ما يكسبك .. يا روميو يا بن حليمة » .

وتصل الكوميديا إلي ذروتها عندما ينسحب إسماعيل ياسين من

المكان وهو يعرج ، على الرغم من أن الإصابة كانت فى قلبه وليست فى قدمه .

وفى « دهب » الذى أخرجه أنور وجدى عام ١٩٥٣ يقدم إسماعيل ياسين مشهداً صامتًا « بانتميم » فريداً ، عندما يندمج في أكل «المعكرونة » الوهمية ، وشرب الشوربة التى لا وجود لها .. فتتجلى قدرات إسماعيل ياسين كممثل متمكن من ادواته .. وفى الفيلم نفسه يقدم مع الطفلة فيروز عدة استعراضات غنائية تضاف إلى الثروة الهائلة التى خلفها ، في هذا المجال .

أما الأفلام التى قام ببطولتها المطلقة فالكثير منها يكاد يخلو تمامًا من الفكر والفن ويعتمد على شعبية إسماعيل ياسين وطاقته التى كانت تتطلب بالضرورة من يشحنها لكى لا تخفت وتتضاءل وتستهلك نفسه وذلك فى سلسلة طويلة من أعمال كانت تنفذ بعجلة شديدة وبلا أدنى تريث مثل «متحف الشمع » إلى « الجيش » إلي « الأسطول » إلى «جنينة الحيوان » إلى « مستشفى المجاذيب » إلى « السجن » .

لكن هذا لا يعنى أن كل الأفلام التى قام ببطولتها هى بلا قيمة ، على العكس فمنها ما يتميز بقيمة حقيقية تجعلها قادرة ، حتى الان ، على مخاطبة الجمهور المتغير ، الذى لا يزال يجد فيه ما يستحق المشاهدة مثل فيلم « انسان غلبان » المأخوذ عن « أضواء المدينة » لشارلى شابلن ، والذى أخرجه حلمى رفله عام ١٩٥٤ ، حيث لا يزال المشاهد يتأثر بقوة ، فى مشهد النهاية عندما تنهمر دموع إسماعيل ياسين ، بعد خروجة من السجن ، وهو يرى من ضحى لأجلها تزف إلي صديقه .

وكـذلك فـيلم « الآنســة حنفى » لفطين عـبـد الوهاب ١٩٥٤ الذي يكتسب قيمة فريدة سواء بكشفة عن سلبيات الرجل « الشرقى » ، المصر على حقه فى الهيمنة على المرأة - إسماعيل ياسين قبل أن يتحول إلى الآنسة حنفى - أو بكشفه عن اصرار المرأة على انتزاع حقوقها - إسماعيل بعد تحوله إلى آنسة - وبلمسـات إسماعيل ياسين الساحرة وبأدائه « الكاريكاتورى» خصوصًا في مشاهد الحمل والولادة ، مازال الفيلم قادراً على اثارة الضحك حتى الآن .

وإذا كان فيلم « إنسان غلبان » يثبت أن « الكوميديان » مهما كانت مهاراته ، يحتاج لموضوع متماسك وقوى ، فإن هذه الحقيقة تثبت نفسها مرة أخرى فى فيلم « المفتش العام » الذى اخرجه حلمى رفلة ١٩٥٦ عن مسرحية جوجول المعروفة بالعنوان نفسه . والتى تنتقد الفساد بعنف ، وفيه يقوم إسماعيل ياسين بدور « الصعلوك المفلس » . والذى يظنه المفسدون مفتشا قادماً من العاصمة ، فيحاولون رشوته بكل السبل .. ولأنه ليس محتالاً يعيد المال إلى أصحابه .

فى « المفتش العام » كما في بعض الأفلام الأخرى ، يصل إسماعيل ياسين إلى أفضل مستوياته ، وذلك يؤكد أنه عندما يكون للعمل الفنى ككل مغزى اجتماعى ، أو انسانى أو نقدى يتألق الممثل . فالممثل في النهاية ، عنصر من عناصر العمل .

## فى المسرح

عندما بدأ إسماعيل ياسين فى تكوين فرقته عام ١٩٥٤ ، بدأت المفاهيم التى كانت سائدة فى الأربعينات والتى تعتمد على «النجم الأوحد»

تتغير ففى العام نفسه الذى قدم إسماعيل ياسين أولى مسرحياته « حبيبى كوكو » قدم نعمان عاشور أيضا مسرحيته الشهيرة « المغناطيس » لفرقة المسرح الحر ، فاتحًا بها ، مرحلة جديدة في المسرح المصرى حيث أصبح العرض المسرحى» ينسب إلي الممثل ، ففيما كان المسرح المصرى الناهض ، المزدهر ، يقدم روائع المسرح العالمي من ناحية ، مثل « البخيل » ، لموليير و«الاشباح» ،لا بسن ، و«ثورة الموتى » لايروين شو و«بيت من زجاج» ، لجان كوكتو - على سبيل المثال - والنصوص المصرية الجيدة من ناحية أخرى مثل «الناس اللي تحت » ، و « علية الدوغرى » لنعمان عاشور و «سقوط فرعون » و «حلاق بغداد» ، لالفريد فرج ، «جمهورية فرحات» ، و «ملك القطن» ليوسف ادريس و«قهوة الملوك» ، و«القضية» للطفى الخولى ، و«بداية ونهاية »، و«زقاق المدق» ، عن روايات نجيب محفوظ ، كان إسماعيل ياسين مشغولا بتقديم مسرحيات من قبيل « عريس تحت التمرين » و « الست عايزة كدة ، « جوزى كذاب » و «الحبيب المطروب» و «هل تحبين شلبى» ؟! وهذه المسرحيات لا تحتاج إلي تعليق فعناوينها تدل عليها .. وقد بلغ عدد ما قدمه مسرح إسماعيل ياسين ، طوال اثنتى عشرة سنة ٥١٠ مسرحية ، كتبها جميعا أبو السعود الابيارى ..وكان حصادها المريع خسارة مالية بلغت ٤٥ ألف جنيه .. أيام كان الجنيه جنيها .

## الأيام الصعبة

تدهورت الأمور بالنسبة لأسماعيل ياسين وتزايدت الديون عليه من كل جانب فوضعت مصلحة الضرائب يدها على عمارته الشهيرة فذهب إلى لبنان عام ١٩٦٦ مجربا حظه ، لكنه لم يجد سوى العمل فى الاعلانات

التلفزيونية ، وبعد سنتين أو ثلاث ، عاد جريحاً مرة أخرى إلي القاهرة .. وحاول أن يشيع الحياة فى مسرحه الذى ولد عليلا فقدم « أتفضل قهوة » التى فشلت فشلا ذريعًا ورآه أكثر من واحد وهو يبكى انصراف الجمهور عنه .. ولم يبق بين يديه سوى المعاش الاستثنائى الذي قررته له الدولة ، أما ما كانت تدره افلامه من أموال فكانت تذهب إلي المنتجين والموزعين دون أن يدخل منها شيء إلي جيبه الخاوى .

إسماعيل ياسين الذى رحل عن عالمنا قبل أن يتم الستين من عمره ( في الرابع والعشرين من مايو ١٩٧٢ ) يعود الآن ليولد من جديد مع كل طفل ، فهو فى شرائطة مازال قادراً على اشاعة السعادة في النفوس البريئة لأنه يخاطبها بتلقائية وبساطة ويمنحها بسخاء قبسا مضيئا من البهجة .. لذلك فإنه لم ولن يغيب ابداً ما دام هناك طفل عربى واحد فى الوطن العربى .

# أنور وجدى

# فتى الشاشة .. يرحل مبكرا

لم يكن غريبا أن يقدم المخرج حلمى حليم طرفا من حياة أنو وجدى ، فى فيلم مؤثر ، بعنوان : « طريق الدموع » ١٩٦١ ، فحياة أنور وجدى العاصفة السريعة القصيرة تستحق التأمل طويلا ، قد تكون حياته خالية من المفاجآت ، إلا أنها فاجعة « تراجيدية » فى جوهرها ، فمن القاع وبراثن الجوع ، وغياهب النسيان ، ينهض بطلها ، بدأب ، وارادة من حديد ، ليشق طريقة إلى القمة ، والثراء ، والشهرة ، ويظل لسنوات ، مدافعا بجلد ، وبوحشية ، وبكل ما أوتى من قوة وذكاء ، عن مكانه ، ومؤسسته ومكانته ، وينتقل باصرار من نجاح لنجاح ، ومن مجد لمجد ويذهب سمعة بين الناس ، ويكسب المعركة تلو المعركة .. لكن الهزيمة تأتى من

داخله ، فالمرض الذي صاحبه طفلا يستفحل فى صمت غادر . ليقضى عليه فى النهاية .

عندما التحق أنور وجدى بفرقة رمسيس التى تكونت عام ١٩٢٣، كان كمن أمسك بطوق نجاة ، طوق نجاة مهلهل ، لكنه يعطى أملا ما لمن يمسك به ، لم يعين أنور وجدى ممثلا ، أو فنيا ، وإنما كمجرد عامل اكسسوار ، كل المطلوب منه أن يضع ذلك الكرسى فى هذا المكان ، أو يحرك ، بين الفصول قطعة ديكور ، من مكان لآخر .

بالطبع لم يكن هذا العمل مرضيا للشاب الطمّاح ، الذى يودع عقده الثانى - فهو من مواليد ١٩٠٤ - لكنه كان يمنحه ، بعائده المالى القليل ، الحد الأدنى من اسباب الحياة .. ففى هذه الفترة كان أنور وجدى يعيش وحيدا ، بعدما هجر بيت والده ، بلا مورد أو سكن .. يحتاج إلي أى قروش ، يشترى بها ما يسكت جوعه .. وعادة ، كان يتسلل ، عقب نهاية العرض المسرحى إلى الكواليس ، متحاشيا أن يضبطه البواب ، لكى ينام ليلته ، فوق أريكة ، فى مخزن الديكورات ، ويلتحف بإحدى الستائر .

بعد سنوات وبصعوبة ، أصبح أنور وجدى يقف على خشبة المسرح ، وتحول من عامل أكسسوار إلى قطعة من الاكسسوار ! ففى مسرحية «نيرون» ١٩٢٦ ، سمح له أن يرتدى ملابس جندى رومانى ، يمسك بحربة طويلة ، ويظل واقفا مدة طويلة معطيا ظهره للصالة .

ونظرا لاعتدال قوامه ، وثباته ، وقدرته على التحمل ، تخصص بدور الجندى - الرومانى بالذات - الذي يقف مشدودا صامتا لا يطرف له جفن طوال عرض المسرحية .. وفى احدى الليالى ، تمكنت منه الرغبة فى أن



أنور وجدى

تكتحل عيونه بمشاهدة المشاهدين ، فالتفت خلفه حين ضبطه مخرج « شرف الوطن » زكى طليمات الصارم ، فخصم اسبوعا من راتبه المتواضع .

لاحقا .. عندما غدا أنور وجدى مشهورا ، كان يحكى دائما بمرح تشوبه مرارة ، كيف صفعه يوسف وهبى ، صفعة قوية مدوية فى الكواليس ، عندما تأخر فى مناولته منديل « ديزديمونة »

قضى أنور وجدى ست سنوات مضنية مملة ضائعا ، مهملا ، وسط اباطرة ذلك الزمان : يوسف وهبى صاحب الفرقة « الالفونير » بعريته الجميلة وزوجته الانكليزية ، وجورج «بك » أبيض الذى يشار إليه بالبنان ، وروز اليوسف ، نابغة عصرها ، وأحمد علام ، النجم اللامع وحسين رياض ، أحد عمد الفرقة ، وأمينة رزق المستحوذة علي اعجاب الجميع ، وفتوح نشاطى ، العائد توا من بعثتة الباريسية ، فضلا عن منسى فهمى وحسن البارودى ، وعزيز عيد وزكى رستم وروحية خالد وزينب صدقى .

وتفنن أنور وجدى لكى يظهر بمظهر مشرف أمام هؤلاء الاساطين .. فمثلا عندما كان يقبل الليل ، ويستعد « المشاهير » للعشاء ويرسلون إلي « الحاتى » لكى يبعث إليهم بالكباب ، ينسل أنور وجدى من بينهم مدعيا أن والده ، الثرى ينتظره على العشاء ، ويذهب إلي محل « فول » و «طعمية» ، يشترى منه ما تيسر .. وفى حارة جانبية مظلمة يلتهم طعامه ، ويعود بعد فترة مدعيا أنه أسرف فى تناول المشويات ، مما جعله يشعر بتخمة فى معدته .

على أن الجوع المادى لم يكن شيئا إذا قيس بجوعه المعنوى ، كان ينتظر بهوس جنونى ذلك اليوم الذى سينطق فيه على خشبة المسرح ، ويظهر

فيه على شاشة السينما .. لكن « ذلك اليوم » لا يريد أن يجيء وهو على استعداد لأن يفعل أى شيء وكل شيء .. عندما ذهب ليشارك ضمن «الكومبارس » فى « نشيد الأمل » لأحمد بدرخان ١٩٣٧ ، حيث من المفروض أن يراقص فتاة ، فى حفلة راقصة كبيرة ، تعمد أن « يسرق الكاميرا » ، بأن يندمج فى دوره اندماجا شديدا ، فأسبل جفونه وتحرك بحماسة زائدة . ولم يتوقف بعدما انتهت اللقطة ، ولم يكن من بدرخان إلا أن طرده من مكان التصوير .

ولعل سنوات الحرمان القاسية ، ماديا ومعنويا ، التى عاناها انور وجدى ، هى التى ستفسر نشاطه المحموم ، على معظم المستويات .. فعندما واتته اخيرا ، فرص العمل ، انطلق بكل طاقته العارمة ، المكبوتة ، ليمثل ويخرج ،ويؤلف ، وينتج ، ويشرف على الدعاية ، ويربح ويزيد ثروته ، كما لو كان يثأر من أيام العتمة والجفاف .

## يعرف موضع قدمه

الفترة الطويلة التى عاشها أنور وجدى فى الظل ، كعامل اكسسوار ، ثم ككومبارس صامت ، ثم ككومبارس متكلم ، ثم كمؤدى للأدوار الشانوية ، علمته الكثير ، ليس فى مجال التمثيل فحسب ، بل فى مجالات الاخراج ، والانتاج والتأليف ، والدعاية ، فهو استوعب تجربة يوسف وهبى وفرقة رمسيس وتعلم الكثير خلال عمله مع فرقة عبد الرحمن رشدى ، التى التحق بها عام ١٩٣٥ ، واستفاد من عمله فى السينما ، مع محمد كريم وأحمد سالم وحسين فوزى وكمال سليم ولم يتوقف ، طوال سنوات النسيان ، عن متابعة العروض المسرحية ، والافلام السينمائية ، العربية أو الاجنبية على السواء .

وتمتع أنور وجدى بعين نافذة لاقطة ، وذكاء حاد ، وخبرة واسعة بالحياة وهى الأمور التى جعلته يعرف دائما ، اين يضع قدمه .. فبعد مجموعة من أدواره الثانوية ، والتى أدى فيها دور ابن الذوات المتلاف ، الذي يخرج عن تقاليد اسرته العريقة ، بدأ يفكر فى ادوار البطولة ، وأن يصبح نجما ، تحبه جميع الاوساط ، وأن تكون له شخصية مميزة تفصله عن غيره من نجوم عصره .

فى مقالة مدهشة ، تحدث عن النجوم ، حديثا يبين بجلاء فهمه العميق لاساليبهم ، ولمناطق القوة والضعف عندهم ، فيرى فى محسن سرحان مثلا أن « قوامه بديع ووجهه صارم ، ولكنه بخيل .. ولا أقصد هنا ما اشتهر عنه من أنه بخيل اليد ، ولكنى أقصد أنه بخيل فى اظهار تعبيرات وجهه ، وهذا البخل فى اعتقادى ميزة تجعله يختلف عن غيره من الممثلين . فإن لمحسن سرحان طريقة خاصة فى التعبير » .. وبمهارة يلخص اسلوب يحيى شاهين بقوله : « إن يحيى شاهين عاش فى كثير من ادواره في الصحراء والغابات والرمال والجبال ، فأخذ معه من الجبال والرمال والصحراء أشياء كثيرة يعيش بها بيننا الآن ، فهو العربي الذى يلبس - بدلة - ترك الجمل ليركب السيارة .. أن يحيى شاهين كان ممثلا مسرحيا مجيدا ، ولا يزال ممثلا مسرحيا مجيدا » .

ويمتد تحليله لأسلوب حسين صدقى ليشمل طريقته فى الحياة فيقول «اتجاهات حسين صدقي واعتكافه وتصوفه عوامل اضطرته إلي البقاء فى دائرة محدودة اغلقت فى وجهه ابوابا تحتاج إلى كثير من الحرية والانطلاق ولو أنه فرق بين عقيدته وعمله لكان أكثر توفيقا مما هو عليه الآن » !

وبالطبع ، يعبر هذا النقد ، علي نحو ما ، عن فلسفة أنور وجدى فى الحياة والتى تهدف إلي فتح كل الابواب ، بكل السبل ، وعلى المستوى عينه من الملاحظات اللماحة ، يواصل تقييماته الممتعة ، لبقية النجوم .. وهي ملاحظات تعبر عن دراية شاملة بمجمل ايجابياتهم وسلبياتهم .. وهو . فى مشواره الفنى على الشاشة سيستفيد من مناطق القوة عند كل منهم ، فى الوقت الذى سيتحاشى فيه مناطق ضعفهم .

ولا شك فى أن أنور وجدى أدرك ، بذكائه وخبرته ، أنه ليس ممثلا فى قدرة زكى رستم أو حسين رياض ، ولا يستطيع تجسيد الانفعالات المركبة ، على طريقة عماد حمدى أو محسن سرحان ، ولكن رصيده يكمن في ملامح وجهه المتسقة ، وشعره الناعم الفاحم السواد ، وظله الخفيف المستحب .. لذلك انطلق علي الشاشة ، محطما تقاليد الرزانة والوقار التى تميز نجوم الاربعينات ، وليؤدى ادواره الجادة ، بل والمتجهمة ، مثل طالب الثأر فى « أمير الانتقام » لهنرى بركات ١٩٥٠ ، أو ضابط الشرطة فى فيلمى صلاح أبو سيف « ريا وسكينة » ١٩٥٣ و « الوحش » ١٩٥٤ .

## المؤسسة

قام أنور وجدى باداء شخصيات ثانوية ، فيما يزيد عن الاربعين فيلما وخلال الاعوام العشرة الممتدة من ١٩٤٥ حتى وفاته ١٩٥٥ ، لم يقم بالبطولة المطلقة فحسب - فيما عدا غزل البنات - بل كتب الكثير من سيناريوهات افلامه التى انتجها لحسابه ، واخرجها بنفسه .

فى عام ١٩٤٥ وحده ، شارك أنور وجدى بالتمثيل فى ١٤ فيلما !! ومن الواضح أن سنوات البطالة والفاقة ، علمته عدم التوقف عن العمل من

ناحية والادخار من ناحية أخرى .. وفى هذا العام ، وجد نفسه وقد أصبح شهيرا ، ويقف على ارض اقتصادية صلبة ، لذلك قرر أن ينشىء شركته المستقلة ، وقادته فطنته إلي اختيار ليلي مراد ، الأوزة التى تبيض ذهبا ، لتصبح شريكة حياته .

مع ليلى مراد ، قدم ، من تأليفه واخراجه «ليلى بنت الفقراء» ١٩٤٥، و« ليلى بنت الاغنياء » ١٩٤٦ ، و« قلبى دليلى » ١٩٤٧ ، و«عنبر» ١٩٤٨ ، و«غزل البنات» ١٩٤٩ ، و«حبيب الروح» ١٩٥١ .

قبل هذه الافلام الستة ، التقى انور وجدى ليلى مراد ، في فيلمين ، حيث أسند له الدور الثانوى في فيلم «شهداء الغرام» لكمال سليم - ١٩٤٤ - المأخوذ عن «روميو وجولييت» . ثم قام بالبطولة أمامها فى «ليلى فى الظلام» لتوجو مزراحى ١٩٤٤ .

أخذ أنور وجدى شيئا من «ميلودرامية» يوسف وهبى ، وتعلم صوغ المواقف الكوميدية من توجو مزراحي ، فضلا عن اهتمامه بالاغانى والمشاهد الاستعراضية ، واستفاد ، على نحو جزئى ، من واقعية كمال سليم ..ونجح فى أن يستوعب هذه المؤثرات ، ويصوغها صيغا جديدة ، ويغرزها بطريقة تبرز شخصيته كمخرج ..وهى شخصية واضحة ، مميزة ، أهم معالمها تلك الحيوية، والحركة النشطة ، اليقظة . فالحماسة الشديدة ، هى سمة الاخراج عند انور وجدى ، بل وربما يمكن القول ، أنه - الحماسة - هو مفتاح شخصيته ، الذى تجده ممتدا فى عمله كمخرج ، وممثل ،ومنتج ، حتى أنه يبدو لك كما لو كان في مضمار سباق ، يجرى بأقصى سرعة وبروح معنوية عالية ، الأمر الذى يجعل عمله متمتعا بالحرارة والتدفق .. واحسب أن

سبب هذه السرعة المتوقدة وتفسيرها يكمن فى تلك السنوات الطويلة ، التي قضاها صامتا ، فوق خشبة المسرح ، وعلي شاشة السينما ، بل وفى الحياة .. لذلك فعندما اتيحت له الفرصة ، بعد طول تلكؤ ، لكى يتحرك ، انطلق بكل ما يملكه من قوة .

وإذا كان انور وجدى ، فى مرحلة « الأدوار الثانوية » تخصص بتجسيد شخصية ابن الارستقراطية العابث الذى يقضى وقته فى اللهو ، ويطالعنا وسط « شلة » من التالفين ، وغالبا ما يرتدى ملابس ركوب الخيل ، فإنه فى « ليلى بنت الفقراء » أول أفلام شركته ، طور هذه الشخصية ، وجعلها همزة الوصل التى تربط ، فى مصالحة طبقية متعنتة ، بين الأثرياء والفقراء ، فهنا يقع ابن حى الزمالك الراقى فى حب ليلى مراد ، ابنة حي السيدة زينب الشعبى ، وبالطبع ، بعد مشاكل عديدة ، ينتصر الحب - كعادته فى الأفلام المصرية - على الفروق الطبقية ، وتنتقل جموع الارستقراطية ، فى موكب بهيج ، مصطحبة معها المأذون ، فى عربة جيب ، لعقد قران انور وجدى على ليلى مراد .

ويتبادل انور وجدى المواقع مع ليلى مراد فى « ليلى بنت الأغنياء » فهو صحافى على باب الله ، وهي ابنة الأثرياء التي تتعرض إلي مؤامرات زوجة والدها .. ويقف إلي جانبها لتصبح ، فى النهاية زوجته .. ويرصد المرحوم صلاح طنطاوى فى كتابه الرقيق « رحلة حب مع ليلى مراد » تطورا مهما بالنسبة لبطلى الفيلم ، عندما يلاحظ بحق « بروز شخصية أنور وجدى بروزا كبيرا علي حساب شخصية ليلى مراد .. لم تعد هى - كل شىء - فى الفيلم كما كانت فى افلام توجو مزراحى .. كما أن دورها في الفيلم

كـان دورا حـزينا مـأسـاويا على عكس دور أنور وجـدى المرح ، المشـرق ، الضاحك ، الذى كان مجرد ظهوره على الشاشة يكسف كل الاضواء التى حوله » .

اظهر أنور وجدى نفسه ، فى افلامه التى اخرجها وانتجها ، فى أجمل صورة ممكنة ، فهو دائما في بؤرة اهتمام المشاهد سواء اكان تحيط به المجاميع ، عندما يراقص بمهارة بطلة الفيلم ، أم تنعكس على وجهه الساحر اشعة «البروجيكتورات» فتجعله خلابا ، أو ينطلق فى معركة وحشية ضد عصابة الاشرار فى «قلبى دليلى» فيتهدل شعره الناعم على جبهته ولكنه في حركة مفعمة بالشباب يلقى برأسه إلى الوراء ، فيعود الشعر الجميل إلي اتساقه ، لقد أصبح أنور وجدى فتي الشاشة الأول .

ويتقدم أنور وجدى ، بمستواه كمخرج من فيلم لآخر ، ويصل إلي أحدى قممه ، فى « غزل البنات » الذى يعد من كلاسيكيات السينما العربية ، واحدى الدرر التى لا تفقد ضياءها على مر الايام .. بل ولا يمل المشاهد مشاهدتها ، ويجمع الفيلم عددا من أفضل الفنانين والفنيين ، مثل نجيب الريحانى وليلى مراد وسليمان نجيب وعبد الوارث عسر ومحمود المليجى واستيفان روستى وفريد شوقي وفردوس محمد فضلا عن يوسف وهبى ومحمد عبد الوهاب ( فى لقطات محدودة ) كما قام المصور عبد الحليم نصر بالتصوير ، ويعمل المونتاج ، المونتير المرهف ، المخرج فيما بعد كمال الشيخ لكن يحسب لأنور وجدى ، قيادته الخلاقة لهذه الكتيبة الضخمة والتي لا تتجلى فيما اشتهر به من حيوية فحسب ، بل إلى حسن تصرفه فى المواقف الدرامية المؤثرة .. فمثلا ، لك أن تذكر كيف كانت الكاميرا

تنتقل بين محمد عبد الوهاب مع فرقته وهو يغنى « عاشق الروح » إلي وجه نجيب الريحانى حيث تبدو الكلمات والالحان كما لو كانت نابعة من داخله ، أو على الاقل تمس شغاف قلبه .. فتدمع عيناه حينا وتنسال دموعه حينا ، ويتماسك ، ليبتسم في رضاء حزين قرب نهاية الاغنية .. وخلال المشهد يتم التقطيع على وجه يوسف وهبى ، الذى يظهر بشخصيته الحقيقية ، كرجل مسرح متفهم للمشاعر الانسانية ، يدرك ما ينطوى عليه قلب نجيب الريحانى من حب عاصف مستحيل ، تجاه فتاة أصغر واجمل وأغنى منه .

ولعلك تلاحظ هنا ، كما ستلاحظ فى العديد من افلام انور وجدى ، ذلك السخاء فى الانتاج ، فإلى جانب تكاليف هذه المجموعة من الفنانين والفنيين ستجد المجاميع الضخمة بازيائها الفاخرة ، والتي تظهر عادة في مجمل المشاهد الاستعراضية لافلامه .

انور وجدى كمؤسسة كان على درجة كبيرة من الابتكار فى الاعلان والدعاية .. ففى النشرة التى وزعت مع عرض فيلم «غزل البنات » الذى تم عرضه بعد وفاة نجيب الريحانى بشهور ، تتسم بدرجة كبيرة من الفخامة ملونة ، كبيرة الحجم تحتوى « ١٦ » صفحة تتضمن إلى جانب اسماء العاملين بالفيلم ، نصوص الاغانى ، والاهم كلمة لنجيب الريحاني نفسه ، فضلا عن تلك المقالة التى كتبها الدكتور طه حسين ، فى وداع الريحانى اخرجت على صفحة كاملة فيما يشبه شهادة التقدير ، وجاء فيها « أن هذا الرجل ذا الخلق السمح والقلب النقى والنفس العذبة والضمير البرىء قد اضحك المصريين نحو ثلاثين عاما - اضحكهم ضحكا نقيا سمحا بريئا من كل إثم ، مطهرا من كل دنس .. اضحكهم حين كانت حياتهم كلها حزنا

وهما وألما ، فمهما يبكى المصريون هذا الرجل العظيم ويحزنون لفراقة فلن يوفوه من حقه إلا اهونه .. كان كالشمس يرسل فنه فترضى النفوس وتطمئن القلوب وتسترد الضمائر ثقتها بالحياة كما ترسل الشمس ضوءها وحرارتها فتملأ الأرض حياة ونشاطا وبهجة» .

اهتم انور وجدى بهذه النشرات .. وهى التى تسمى فى سينمات الدرجة الثانية والثالثة « بالسيناريوهات » !؟ .. وكان يتفنن في اخراجها حتى أنه جعل الصفحة الأولى من نشرة « شباك حبيبى » الذى قام ببطولته تفتح من النصف مثل «دفتى» شباك مزخرف بزخارف عربية بالغة الجمال .

واستيقظ سكان القاهرة فى أحد الأيام ليجدوا ورقة مطبوعة ، نسخها ملصقة على عمد النور ، تقول «مكافأة مالية كبيرة لمن يرشد عن هذا المجرم الخطر» ثم صورة غامضة لرجل تبدو عليه سمات الاجرام .. وتحتها جملة تقول « التفاصيل فى سينما .. »

ولم تكن الحملات الاعلانية تنتهى بالعرض الأول للفيلم ، ولكنه يواصل الدعاية ، بنفسه فى سينمات الدرجة الثانية والثالثة حيث يصحب معه شريكة حياته «ليلى مراد إلي سينما« ألف ليلة » بروض الفرج ، ويقف خطيبا وسط الجمهور ليعلن قائلا : « جئت خصيصا لكم ، لأنى من مواليد روض الفرج » .. ثم يذهب مع بطلة افلامه ، إلى سينما الاهلى بالسيدة زينب ليقول « يشرفنى أن اكون مع فيلمى ، بين أبناء الحى الذى ولدت فيه » .. وينتقل إلى سينما « امبابة بالاس » و « الاندلس » بالعباسية و «دوللى» بشبرا ، و «الفانتازيو» بالجيزة ، ليكرر عبارات مشابهة ، مما يلهب حماسة المشاهدين ويجعل جمهور كل حى يفخر بان فتى الشاشة الأول ، الوفى ، من ابناء منطقته .

ومن الواضح أن أنور وجدى اطلع على اساليب الشركات الاميركية فى طريقة التعاقد مع النجوم ، بخاصة الناشئين منهم على نحو يضمن الاستفادة منهم ، إلي أقصى حد ممكن .. فبعينه اللاقطة ، أدرك أن الممثل الناشيء ، المفلس ، فريد شوقى ، سيكون له شأن على شاشة السينما ، فدعاه إلى مكتبه ليوقع معه ثلاثة عقود ، الأول بخمسين جنيها والثانى والثالث بمائتى جنيه وبالطبع كان فريد شوقى سعيدا بهذا المجد وبالمبلغ ، الذى تسلمه مقدما ، والمبالغ التى تنتظره .. ودارت الايام دورتها ليصبح فريد شوقي نجما كبيرا .. وهنا دعاه انور وجدى لتنفيذ العقدين الثانى والثالث بالمبالغ عينها التى كان فريد شوقى يحصل علي خمسة اضعافها فى الافلام الأخرى .. ولم يكن أمام فريد شوقى إلا الاذعان .

ولعل الطفلة «فيروز» من أهم الوجوه التى اكتشفها أنور وجدى ، وهى أشهر طفلة على شاشة السينما العربية .. قدم معها فيلمى «ياسمين» ١٩٥٠ ، و«دهب» ١٩٥٣ .. وهداه تفكيره إلى أن يقتبس فكرة «الصبى» لشارلى شابلن ، حيث استبدل الطفل جاكى كوجان بالطفلة فيروز ، المتعددة المهارات التى تجيد إلى جانب التمثيل ،الغناء والرقص .

الفيلمان متشابهان ، ففيروز الطفلة الشريدة ، الهاربة من احد الملاجيء تلتقى بوحيد (أنور وجدى ) عازف الترومبت الضائع ، الجائع ، ويرتبط مصيرهما .. ويدخلان المغامرة تلو المغامرة . تطاردهما الشرطة تارة وعصابات الاشرار تارة اخرى .. وإذا كان «ياسمين» ينتهى نهاية سعيدة ، على طريقة الافلام المصرية ، بزواج والدة فيروز ، مديحة يسرى ، من الشريد ، فإن نهاية « دهب » تقدم فكرة جميلة لامعة ، فى جو مؤثر

مشحون بالعواطف النبيلة ، ففى قاعة احدى المحاكم حيث يطالب والد الطفلة الشرعى باسترداد ابنته ، تكاد الطفلة العذبة ، أن تقاتل من أجل أن تظل فى حضانة الشريد ، فهى لا تعرف ولا تعترف بأب سواه ، فهو الذى قاسمها فراشه ، وتنازل لها بحماسة شديدة ، عن لقمته .

نجح «دهب» بالقدر نفسه الذى نجح به «ياسمين» ، فانور وجدى بذكائه ، استوحى شخصية شارلى شابلن ولم يقلدها وبهذا تحاشى أن تتم اية مقارنة بينه وبين الفنان العظيم .. ودعم فيلميه كعادته ، بكتيبتين مميزتين من الممثلين ، فى ياسمين : زكى رستم وعبد العزيز خليل ومديحة يسرى وزينات صدقى .. وفى «دهب» ماجدة وإسماعيل ياسين وشكوكو ومحمود المليجى وسراج منير ولجأ بمهارته المعهودة ، إلى منطقة الاستعراضات التى تألق فى اخراجها ، ولعلك تذكر« معانا ريال .. معانا ريال » و« احنا الثلاثة .. سكر نباته » .. وبالطبع ، اضفى بحسه السينمائى النشط ، الحماسى ، جوا من البهجة والمرح ، مستعينا بطاقة فيروز التى ملأت الفيلمين بالحياة والحيوية .،. وإتكأ أولا وقبل كل شيء على فكرة لقاء الشريدين التى ابدعها شارلى شابلن .

## العاشق ؟

بلا مغالاة ، ومن خلال استقراء حياة أنور وجدى ، وعلاقاته ، وتصريحاته ، وشهادات كل من اقترب منه ، يمكن القول أن أنور وجدى عشق مؤسسته كما لم يعشق أى شيء آخر . لم يستمتع إلا بعمله ، وشركته حتى أنه ، عند أول خلاف مع شركائه ، وعلى رأسهم محمد عبد الوهاب ،

شن عليهم ، فى الصحف ، حملة عنيفة ، وبدا على استعداد لأن يصل فى دفاعه عن « المؤسسة » إلى آخر مدى ، ففضل الجميع الانسحاب ، وبقى وحده يدير الشؤون كافة وسرعان ما انفصل عن شريكة حياته ، الأوزة التى تبيض ذهبا ، ليلى مراد ، بعدما طلقها لثالث مرة .

أحب عمله ، وتفانى فيه ، وأخلص له ، فحقق الكثير ، فنيا ومعنويا وماليا وتحولت بعض حبات عرقه إلى عمارة شاهقة بلغت تكاليفها ربع مليون جنيه .. هكذا ، بعدما كان يتسلل إلي الكواليس ، هاربا من البواب ، لينام فوق احدى الارائك ، اصبحت له عمارة تضم عشرات الشقق ، لذلك كان يذهب ليلا ، فى اثناء تشييدها ، ليجول منتشيا ، بين أروقتها وممراتها .

ووسط انهماكه فى العمل هاجمته آلام الكليتين المتضخمتين منذ كان طفلا .. ونصحة الاطباء بالسفر إلى أوروبا للعلاج ، فطاف فى العديد من مستشفيات فرنسا وايطاليا ، وحاول بكل شغفه بالحياة أن ينتصر على المرض ، فتزوج ليلى فوزى وعقد قرانه فى باريس ، ثم عاد إلي القاهرة ليتحدث عن « مؤسسته » التى لن تتوقف ، وإن كان لن يمثل أو يخرج إلا أنه سيؤلف ، وينتج .. لكنه بعد اسابيع اشتدت عليه الآلام من جديد ، فسافر فى هذه المرة إلى السويد ، مع زوجته .. وعندما فارق الحياة ، فى حجرته بالمستشفى ، فى ١٠ (مايو) ١٩٥٥ ، كان يحتفظ فى حافظته بصورة له وصورة لعمارته التى انتهى من بنائها أخيرا .

# برلنتى عبد الحميد
# ملكة .. على عرش الفتنة

حدد أحد عباقرة الاستديوهات الهوليودية المواصفات التى لا بد وأن تتوافر فى نجمة الاغراء ، بقوله « أنها يجب أن تتحلى بثلاثة أشياء ملونة : العيون ، الأهداب ، الشعر ..وثلاثة بيضاء : البشرة ، الأيدى ، الاسنان .. وثلاثة حمراء .. الشفاة ، الخدود ، الاظافر .. وثلاثة مملوءة : الاذرع ، السيقان ، الارداف .. وثلاثة مقوسة : الاهداب الحواجب ، الأنف .. وثلاثة مستديرة : الرقبة ، الذقن ، النهد .. وثلاثة رقيقة : القدمان ، اليدان ، الأذنان ». وبهذه المعايير ، تم اختيار وتلميع وتقديم طابور طويل من النجمات ، مثال : ريتا هيوارث ولانا تيرنر وأفا جاردنر وجين راسل ومارلين مونرو .. صورهن الخلابة ، بالالوان ، وتحت أضواء ساحرة موزعة بمهارة

عبرت المحيطات والبحار لتصبح معاييرا عامة للجمال فى كل مكان تعرض فيه الافلام الاميركية ،وتحتل اغلفة المجلات الفنية التى تصدر فى شتى العواصم ، ولم تفلت السينما المصرية من هيمنة السينما الهوليودية .. فبطلات الكثير من الافلام تمت صياغتهن طبقا للقوالب الاميركية ، حتى أنه يمكنك أن ترد ملامح ، وملابس ، ومكياج ، ونظرات ، وابتسامات ولفتات ، آسيا وعزيزة أمير ، وأسمهان وميمى وزوزو شكيب ، وليلى فوزى ، ومارى كوينى وصباح إلى ما يقابلهن من نجمات هوليود .. من هنا تأتى الاهمية الشكلية الأولى ، لبرلنتى عبد الحميد ، فهى تنويعة ، أكثر عربية ، ومصرية ، على تلك السمات «المحلية» التى توافرت بدرجات متفاونة ، عند فاطمة رشدى وكوكا وعقيلة راتب وسامية جمال وسميرة أحمد .

نفيسة عبد الحميد حواس ، المولودة في أحد بيوت الحى الشعبى «السيدة زينب» عام ١٩٣٥ ، تقدمت فى دراستها حتى حصلت على دبلوم مدرسة طرزية .. ولأنها كانت تحب السينما ، وتهوى القراءة ، فإنها تقدمت للالتحاق بقسم ، «النقد والابحاث الفنية» بالمعهد العالى لفن التمثيل العربى .. لكن عميد المعهد ، زكى طليمات ، بنظرته الصائبة التى لا تخيب رأي أنها تتمتع بحضور يؤهلها للوقوف على خشبة المسرح فقرر أن يلحقها بقسم التمثيل .



برلنتي عبد الحميد

تعلمت نفيسة عبد الحميد حواس الكثير من زكى طليمات الذي أسند لها أول دور في حياتها قبل أن ينتهى عامها الأول بالمعهد ، فقد أصيبت طالبة السنة النهائية ، ملك الجمل ، بنوبة مرض منعتها من أداء دور البطولة فى المسرحية التى كانت تقدم عادة فى نهاية العامة الدراسى ، وكلف العميد طالبته الجديدة بانقاذ الموقف ، والحلول محل الممثلة الغائبة التى كانت تؤدى دور غانية أمام الطالب - حينئذ - عبد الغنى قمر ، في مسرحية «الصعلوك» .

بعد انتهاء دراستها ، انضمت نفيسة حواس التى أصبح اسمها برلنتي عبد الحميد ، إلى فرقة «المسرح المصرى الحديث» التى كونها زكى طليمات ، وجمع فيها تلامذته الذين سيكون لهم شأنا كبيرا في المستقبل .. ومن بينهم : عمر الحريرى ، سناء الجميل ، شكرى سرحان ، نور الدمرداش ، توفيق الدقن ، فضلا عن ملك الجمل وبرلنتى وعبد الغنى قمر .

وبروح جماعية ، وتناغم العناصر البشرية ، وتقارب مستوياتها ، واحترام النص ، والدراسة المتأنية لابعاد كل شخصية ، واهتمام كل ممثل بالأخذ والعطاء ، من ومع بقية زملائه ، حسب تعاليم مدرسة زكى طليمات ، قدمت الفرقة فيما قدمته ، « البخيل » و« طبيب رغم أنف » ، و« قصة مدينتين » و« الجلف » و« مسمار جحا » .

وفى أواخر عام ١٩٥٣ ، صدر قرار وزارة الارشاد القومي بدمج فرقة «المسرح المصرى الحديث» مع «الفرقة المصرية» التى ترعاها الدولة ، ليصبح اسم الفرقتين معا «المسرح القومى» ، والذى أسندت ادارته إلى يوسف وهبى .

وسرعان ما دبت المنازعات بين الجيل المستقر ، الراسخ .. جيل يوسف وهبى وأحمد علام وحسين رياض من ناحية والجيل الحديث ، الصاعد ، الباحث عن فرصة ، والذى يرفض تماما أن يكون مجرد كومبارس وسنيد للكبار .. جيل حمدى غيث ونور الدمرداش وبرلنتى عبد الحميد .

شاركت برلنتى بالعديد من الادوار الثانوية ، فى مسرحيات قام باخراجها فتوح نشاطى ، وعبد الرحيم الزرقانى ثم نبيل الالفى .. استوعبت من خلالها المزيد من فنون الأداء ، وإن كانت قد بدأت تمل جو المشاحنات .. فقررت الابتعاد عن المسرح بل والاستقالة ، خاصة وأن الطريق بدا مفتوحا أمامها .. فى عالم السينما .

## منديل رأس .. وملاءة

دخلت برلنتى عبد الحميد عالم السينما من بوابة صلاح أبو سيف .. فهو الذى قدمها أول مرة فى «ريا وسكينة» ١٩٥٢ ..

ومن الواضح أن برلنتى جاءت إلي السينما في الوقت المناسب تماما .. ففى الفترة التى ظهرت فيها كانت رياح الواقعية ، تهب على السينما المصرية .. ومن الطبيعى أن يبحث صناع الافلام عن وجوه «محلية» ذات طابع شعبى ، تدخل في نسيج اعمالهم وتنفحها صدقا تحتاجه هذه الافلام التى تهتم بالشارع وبالعاديين من الناس .

كان «ريا وسكينة» محطة مهمة فى مسيرة صلاح أبو سيف الواقعية .. وعلى الرغم من أية انتقادات توجه - الآن - إلى هذا الفيلم بخصوص عدم ابراز «الدوافع الاجرامية» عند ريا وسكينة ، أو المغالاة في الاهتمام بالمطاردات وعناصر التشويق والمعارك الدامية . فإن الفيلم - حتى الآن - لا

يزال محتفظا بقوة تأثيره ، وذلك بفضل طابعه التسجيلي الدقيق ، سواء من ناجية تسلسل الأحداث ، أو الأماكن أو - وهو الأهم - واقعية الوجوه التي تبدو كما كانت قد جاءت توا من قلب الحياة... ولا شك أنها كانت جرأة كبيرة من صلاح أبو سيف أن يعتمد على وجوه مثل : نجمة إبراهيم وزوزو حمدي الحكيم .. ثم سميرة أحمد والممثلة الجديدة والتي لا تنطبق عليها شروط النجمات التقليدية : برلنتي عبد الحميد .

لكن الوجوه كانت في مكانها ، وزمانها ، تماما .. وهذا ما جعلها تتناغم مع بقية عناصر الفيلم .. فبرلنتي عبد الحميد هنا هي تلك الفتاة السمراء ذات الشعر الفاحم السواد ، تغطي شعرها الذي لا يخلو من تشعث بمنديل رأس ووجها مملوء شأنه شأن جسمها .. والذي وإن كان يتفجر بالأنوثة ، إلا أنه ابعد ما يكون عن مواصفات «المانيكان» التي تتوافر في نجمات السينما .

ومن الناحية النفسية تعاني ضغوط والدها الجزار ، الذي يرفض أن تتزوج من كاتب الحسابات الذي يعمل عنده ، شكري سرحان ، وهي تحاول ، بتخاذل أن تتمرد فلا تملك إلا أن تقابل حبيبها سرا .. وأول مشهد تظهر فيه ، تتجلى قدراتها كممثلة تتمتع بخبرة ودراية في تجسيد الاحاسيس وليس كمجرد جسد مثير كما ستظهر في بعض الافلام اللاحقة .. ففي هذا المشهد يستدعيها ضابط الشرطة ليسألها عن صديقة لها اختفت .. ولأن برلنتي كانت بصحبة حبيبها ، فإنها تخاف من افتضاح امرها .. وبنظرات لا تكاد تستقر تجيب باضطراب على أسئلة الضابط وتشعرك في توترها الداخلي العاصف ، بخفقات قلبها المثقل بتوقعات متشائمة .

فى «ريا وسكينة» ، جسدت تلميذة زكى طليمات ، دور الفتاة الشعبية المنكسرة ، المقموعة التى لا تملك إلا القليل ..وحسب تعاليم استاذها والتى تتوافق مع اسلوب صلاح أبو سيف ابتعدت عن «الغنائية» والمغالات ولجأت إلي التعبير المقتصد ، البسيط المؤثر ، باللفتة والنظرة وطريقة نطق الكلمات ، بعدما تفهمت واستوعبت ابعاد دورها .

وليست مصادفة أن يختار توفيق صالح الواقعى ، برلنتى عبد الحميد لكى تقوم ببطولة أول افلامه «درب المهابيل» ١٩٥٥ وهو ثانى فيلم لها .

وبينما تحرك صلاح أبو سيف فى شوارع الاسكندرية وميادينها وحواريها فى «ريا وسكينة» ، فإن توفيق صالح توغل في عمق القاهرة ، ليقبع فى «درب المهابيل» مقدما اختبارا جارحا .

أما عن الاختبار ، فيتمثل فى ثروة فجائية يحصل عليها مجذوب الحارة ، فيتصارع الجميع كالغيلان ، للحصول على تلك الثروة التى جاءت من دون عمل أو عرق .. وبعد عقدين من عرض الفيلم ، تساءل النقاد : الا ينطبق ما حدث فى «درب المهابيل» مع ما يحدث فى مصر الانفتاح ، حيث الثراء يأتى من دون عمل فيفسد الارواح ويؤجج الصراعات !؟ وبدا الفيلم ايضا كما لو كان نبوءة بالمعارك والمؤامرات التى ستخوضها العديد من القوى من أجل الاستيلاء على ثروات أبار البترول الطائلة ، والتى تدرها ، دون أن يبذل من أجلها عرقا حقيقيا .

أيا ما كان الامر ، فإن الفيلم ، ببصيرة نافذة ، وضع يده على القانون الصحيح وبالتالى اصبح متمتعا بمغزى بالغ العمق ودلالة عامة ، شاملة .

ومن بين شخصيات الحارة تنهض شخصية برلنتى عبد الحميد .. الابنة الوحيدة لأسرة تعيش تحت خط الفقر شأنها شأن معظم اسر الحارة الصغيرة الضنينة ، الخانقة ، وهى تحب « العجلاتى » الأجير شكرى سرحان ، ولكنهما ، بالرغم من المحبة ، لا يستطيعان توفير التكاليف القليلة لبناء عشهما المتواضع .

اهتم توفيق صالح بكافة التفصيلات الواقعية ، الديكور ، الاكسسوارات ، الحركة ، الظلال ، الأداء ، تعاقب الليل والنهار .. وساعدت برلنتي ، بطابعها المحلى ، فى تكثيف الإحساس بصدق واقعية الفيلم .. وهذا «الطابع» ليس مجرد مظهر شكلى فحسب ، يتمثل في تآلف «الملاءة اللف» مع جسم الممثلة ، أو تناسق منديل الرأس مع شعرها ووجهها ، ولكنه يتجسد بوعى ، بين علاقة روح الفنانة بكل ما تستخدمه ، وما يحيط بها فعندما تمسك برلنتي «بكوز» الماء لتغرف به من ماء صفيحة ، تأتى الحركة تلقائية تماما .. وعندما تضع اطباق الطعام على «الطبلية» تبدو كما لو كانت قد عاشت حياتها كاملة تؤدى هذا العمل يوميا .. و«الملاءة اللف» هنا والتي تسيطر عليها برلنتى ، تستخدمها مرة لستر جسمها ، وتستخدمها مرة أخرى كوسيلة للتعبير عن حب ممزوج بالعطاء عندما تجعلها تنسدل عن احد كتفيها مبرزة ذراعيها أمام خطيبها .. وفى مرة ثالثة تلف بها نفسها ، على عجل ، وهى تخرج من باب شقتها مضطربة ، لتستطلع المأزق الذى وقع فيه زوج المستقبل المتهم بالقتل .

وسواء فى «ريا وسكينة» أو «درب المهابيل» ، رسمت شخصيتها رسما واقعيا ، منطقيا ، على أساس أنها شابة عادية ، لم تحظ بالعلم أو العمل ، وبالتالى فهى قليلة الحيلة ، تريد أن تعيش وتحيا وتتزوج ..

لا تتمتع بجمال صارخ أو فتنة زائدة ، وإن كانت تتدفق بالحيوية ، بحكم سنها إنها النموذج الاحدث ، والأكثر مهارة ، والأعمق شعبية بالقياس إلى النموذج الذى قدمته فاطمة رشدى ، فى «العزيمة» لكمال سليم .

## رنة الخلخال .. المدمرة

لم يكتب لبرلنتى عبد الحميد الاستمرار فى تقديم الفتاة العادية ، ذلك أن دورها فى «رنة الخلخال» ١٩٥٥ الذى اخرجه محمود ذو الفقار سيضعها فى اطار لن تتحرر منه ابدا بل ستنتقل به من فيلم لآخر ، طوال سبع سنوات ، قبل أن تستوعبها حياتها الشخصية .

نعم فى « رنة الخلخال » وافلام اخرى ، تعيش برلنتى فى حارة ، أو زقاق ، أو حى شعبى ، ولكنها تقدم على أنها غريزة تمشى على قدمين ، تتميز بجمال مبهم ، وحشى، بدائى ومثير ، فضلا عن مزاج نارى ، دموى، مدمر وشرير .. وهذا التصور المتجنى للمرأة يأتى انعكاسا و«تمصيرا » لمفهوم المرأة «كنوع» بالغ الرعونة والتدنى ، والذى قدمته السينما الاميركية فى الكثير من افلامها وجسدته على الشاشة ريتا هيوارت وأفا جاردنر ومارلين ديتريش وماى وست وبيتى ديفيز .

وربما ستجد مقدمات للمرأة الشريرة في السينما المصرية ، قبل برلنتى متمثلة فى ميمى شكيب ، أو زوزو ماضي ، أو زوزو نبيل .. ثم فى هند رستم وتحية كاريوكا وهدى سلطان ..ولكنها لن تصل ابدا فى جموحها ، إلي ما وصلت إليه برلنتى عبد الحميد .

فى «رنة الخلخال» تطالعنا صورة لبيوت ومآذن القاهرة ، مع صوت واثق وقور ، كما لو كان الحقيقة المطلقة ، يقول من خارج الكادر «الحياة

صراع .. صراع بين الخير والشر ..بين الدين والدنيا .. بين الرجل والمرأة .. في حي سيدنا الحسين .. تقع قصتنا هذه» .

هكذا : الخير والدين والرجل في جانب .. وفي الجانب الآخر ، وعلى النقيض : الشر والدنيا والمرأة .. ويأتي الفيلم كترجمة لهذه المقولة المعادية في جوهرها ، للمرأة .

في المشاهد الأولى تركز الكاميرا على ساق يلفها «خلخال» وترتفع الكاميرا لنرى بقية جسم برلنتي التي ترتدي جلبابا قديما مهترئا ، مقطوعا عند أعلى الذراع .. تدخل مخبز العجوز الطيب عبد الوارث عسر الذي يمنحها قطعة قماش قائلا أن والدها كان رجلا طيبا ، وأن ابنته تستحق الشفقة .

وتتدفق الاحداث بسرعة .. العجوز يتزوج من الشريدة ليسترها .. بينما ابنه ، شكري سرحان ، يتزوج مريم فخر الدين ، والجميع يعيشون في شقة واحدة .

ومع توالي المشاهد تتفتح غرائز ، «لواحظ» - برلنتي - معززة بتلاشي أي حس اخلاقي فتحاول ، بكل ما تحمله من فتنة أن تثيره ، وأن تستولي عليه.. وتزداد رغباتها تأججا ، عندما تصل إلي اذنيها في منتصف الليل ، مداعبات ابن زوجها لعروسه وضحكات العروس المنتشية ، وها هي ، وقد تمكنت منها شهواتها ، تنظر من ثقب الباب ، لعل وعسى!

وتتحول لواحظ من امرأة غرائزية إلى امراة مجرمة .. فهي تستبدل وليد مريم فخر الدين بجثة وليد ميت بعدما تظاهرت بأنها حامل طوال فترة حمل مريم فخر الدين .. ثم في احد المشاهد العاصفة ، تقتل القابلة التي

شاركتها فى الجريمة والتى دأبت على ابتزازها بطلب المال .

ويتسم الفيلم ، عموما ، شأنه فى هذا شأن الكثير من الاعمال «الطبيعية» .. والتى بنظرته للانسان على أنه النتاج السلبى لغرائزه من ناحية ، وواقعه من ناحية أخرى .. ويرى أن الشرير هو محرك الاحداث ، والمهيمن على مسار الامور .. وإن كان ، لأسباب أخلاقية يلقى جزاه العادل فى النهاية.

ويستخدم محمود ذو الفقار مفردات المكان استخداما دراميا موفقا .. فعين الفرن المتوهجة بالنيران ، تشير بوضوح إلى لهيب الرغبات المحترقة وتطل لواحظ - برلنتى - من فوق السور الخشبى الايل للسقوط ، علي شكرى سرحان الذى يعمل امام الفرن ، نصف عار فتبدو كما لو كانت شيطانا مثيرا ، مدمرا ، تصعب مقاومته ... وصوت رنين الخلخال ، يسبقها عادة ، ليشيع جوا عجيبا من النشوة الجنسية المقبضة ، إن صح التعبير .

## ملكة الاغراء

بعد «رنة الخلخال» أصبحت برلنتى عبد الحميد فى طليعة «ملكات الإغراء» .. حقا قامت بدور ابنة «إبرهة» طاغية اليمن الذى حاول هدم الكعبة ، ويخفق قلبها بحب الفتى المؤمن ، عمر الحريرى ، فتقوم بتهريبه من الاسر ، وتنضم إلى المؤمنين .. ولكنها هنا فى «بيت الله الحرام » لأحمد الطوخى ١٩٥٧ ، ظلت جسدا قبل أن تكون روحا ، وهو الامر الذى تكرر ، حتى فى الأفلام الكوميدية الخفيفة ، مثل «إسماعيل ياسين فى متحف الشمع » لعيسى كرامة ١٩٥٦ ، أو « سر طاقية الاخفاء » لنيازى مصطفى ١٩٥٩ أو «غرام فى السيرك» لعباس كامل ١٩٦١ .

على الشاشة تمتعت برلنتى عبد الحميد بحضور عميق ، فشخصيتها القوية تتبدى بوضوح ، سواء كانت تصغى أو تتكلم ، فعندما تستمع فإنها ترهف السمع ، بكل كيانها .. وعندما تتحدث ، تتحدث جوارحها .. أى أنها كممثلة ، استفادت من تجربتها المسرحية ، وكنجمة ، توالت أدوارها كتنويعات علي دورها فى «رنة الخلخال» .

فمع مريم فخر الدين ، ذات الملامح الاوروبية ، التى نظرت لها السينما المصرية كملاك طاهر ، آتية على نحو أثيرى ، من بين ثنايا السحب ، قدمت برلنتى «فضيحة فى الزمالك» الذى اخرجه نيازى مصطفى ١٩٥٩ ، وفيه يطالعنا رباعى يوازى ذات الرباعى الموجود فى «رنة الخلخال» .

برلنتى متزوجة من الموظف المتواضع الدخل عمر الشريف بينما شقيقتها الكبرى مريم فخر الدين ، متزوجة من المهندس الثرى محسن سرحان .. وإذا كانت الغريزة هى التى تحرك برلنتى فى «رنة الخلخال» .. فإن الشراهة إلى المال والجاه والحياة الناعمة ، هي التى تحركها فى «فضيحة .. » وهى هنا كما كانت هناك ، لا تستطيع أن تحب إلا نفسها ولا تعشق إلا طموحها ، ولا تعيش إلا وفق قانونها الخاص .

تمنح جسدها إلى عجوز وغد -محمود المليجى - يموت بين ذراعيها وهى فى شقته وتتهم شقيقتها .. ويتهم زوجها .. من دون أن يرمش لهاجفن . بل وتتنفس براحة لانها كادت تفلت من الجريمة .. لكن امرها ينكشف .

هكذا : جذابة وفاتنة من الخارج ، مظلمة تماما من الداخل .. ظلمتها تكاد تبتلع كل من يقف فى طريقها .. تجلب الكوارث .. من دون تردد حتى لأقرب المقربين منها .. وهى فى هذا تعبر ببلاغة عن موقف السينما المصرية ، المعادى فى بعد من أبعاد ، للمرأة .

وبالرغم من أن «فضيحة فى الزمالك» يكتظ بمشاهد الاثارة ، فترتدى برلنتى المايوه تارة ، وقمصان النوم الشفافة تارة أخرى ، إلا أن كفاءتها كممثلة تظهر بجلاء فى العديد من المواقف ، فتكاد تطغى على «العرى والفتنة» .. فمثلا ، عندما ينفرد بها محمود المليجى فى «كابينه» على الشاطىء ويقتحم زوجها المكان ، تقف مذعورة، مع عشيقها خلف الباب .. وتكاد تشعرك بنظرة زائغة أن قلبها سيتوقف حالا ، وعندما يخرج ، تزيح كف عشيقها الموضوعة على كتفها برقة ، ولكنها تقنعك بأن جبلا قد انزاح من فوق كتفها .. ويطلب الرجل - بدناءة - قبلة (!) تحت الحسابْ ؟ فتمنحه خدها بسرعة من تريد أن تتخلص ، من دون تجاوب يذكر .

وإذا كان صناع «رنة الخلخال» قد حاولوا أن يجدوا سببا ، ولو واهيا لجموحها ، ممثلا فى زيجتها من عجوز .. كما حاول صناع «فضيحة فى الزمالك» أن يرجعوا دوافعها الاجرامية إلى شغفها بالمال ، فإن «سمراء سيناء» لنيازى مصطفى ١٩٥٩ ، لا يكلف نفسه عناء البحث عن أية دوافع تجعلها تخون زوجها ، بتعمد وانتظام ، مع رجل أقل من زوجها شأنا ومالا وظرفا .

قدمت برلنتى عبد الحميد اكثر من ثلاثين فيلما فى أقل من عشرة أعوام ، وعملت مع يوسف شاهين فى «نداء العشاق» ١٩٦٠ ، حيث قامت بدور «غازية» تنقل الخراب فى كل مكان ترتحل له ، وهو دور قدمت تنويعه اخرى عليه فى «صراع فى الجبل» لحسام الدين مصطفى ١٩٦١ ، حيث تحاول الوقيعة بفتنتها بين شقيقين : رشدى أباظة ومحسن سرحان .

ولعلك تلاحظ أن معظم المهن التى عملت برلنتى فى مجالها هى من تلك المهن المنقرضة ، فهى إن لم تكن فى البيت ، فإنها «غازية» أو «غانية» كما فى «حب وانسانية» لحسين فوزى ١٩٥٦ ، أو «حياة غانية» لحسين حلمى ١٩٥٨ ، أو حتى «زيزيت» لسيد عيسى ١٩٦١ ..ومن الجلى أن تكبيل برلنتى عبد الحميد في هذا البعد الاجتماعى الضيق كان بغرض الاستفادة منها ، بأقصى درجة ممكنة ، كواحدة من أهم المتربعات على «عرش الفتنة» .

تضافرت الظروف الموضوعية ، والذاتية ، لتضع نهاية لإحدى مراحل برلنتى عبد الحميد ، على شاشة السينما .. فواقعيا ، تحررت البنت المصرية من الجهل ، وأصبح العلم بالنسبة لها ، ضرورة ، واقتحمت مجالات العمل المختلفة . ومن الناحية الفكرية ، لم يعد ينظر للمرأة كمؤججة ، ومطفئة للشهوات ، بل هى كائن انسانى كامل ، عقل يفهم وذراع يعمل .. وبالتالى لم تعد للصورة التى تقدم بها السينما ، برلنتى ، أيه مصادر واقعية . وبالضرورة كانت ستشحب وتتلاشى على الشاشة .. ومن جهة أخرى ، انغمست برلنتى فى زيجيتها بأحد المسؤولين السابقين الكبار ، وبدأت انسحابها من عالم السينما .. وبعد ما يقرب مـن عقدين ، تحاول الان ، أن تعود إلي عالم الفن ، فى صورة ستختلف حتما عن صورتها فى الايام الخوالى ، والتى كانت مرحلة من مراحل الفكر السينمائى ، جديرة بالدراسة والتأمل .

# حسين صدقى
## العاشق الأخلاقى

كانت بطولة حسين صدقى لفيلم «تيتاوونج» الذى أخرجته أمينة محمد عام ١٩٢٧ ، إيذانا بمرحلة جديدة في تاريخ نجوم السينما .. ففى الإختبارات الأولى التى أجراها مصور الفيلم كورنيل ، لإختيار بطل الفيلم ، وجد أن حسين صدقى يتمتع بوجه مريح ، متناسب الملامح والقسمات ، يبعث على الثقة وبالتالى فضله على العديد من الوجوه الأخرى ، بمن فيهم الممثل الناشىء - حينذاك - محسن سرحان ، الذى كان عليه أن ينتظر عامين آخرين لتتاح له فرصة أخرى ، أثبت فيها حضوره ، عندما مثل لأول مرة « فتش عن المرأة» لأحمد جلال ١٩٣٩ .

ظهور حسين صدقى ، صاحب التجربة القصيرة ،

المتـواضـعـة ، فى المسـرح ، وإسناد دور البطولة لـه يرجع لأسبـاب سينمائيـة محضـة ، تتعلق بمواصفاته الشكليـة التى تـلائم شـاشـة السـينمـا وتجسـد مـفـهـوم « الجـمـال والرجـولة» الذى لابد من أن تتـوافـر فى صـورة النجم ، المسـتوحاة في صور النجـوم الأجانب ، خصـوصـا أبطال الأفلام الهوليودية : روبرت تايلور ، جارى كوبر ، روبرت مونتجمرى وجون جيلبرت .

« تيتـا وونج» وحسـين صدقى ، فـتحا البـاب ، لدخول أصحاب «الـوجوه الوسيمة» - إن صح التعبير - إلى عالم السينما ، فـفى الخمسين أو الستين فـيلمـا ، التى تحـقـقت خلال عـشـر سنوات، منذ مـولد الفـيـلم الروائى الأول «ليلى» لإسـتـيـفان روستى عـام ١٩٢٧ ، وحتى « تيـتـا وونج » .. احـتـكر البطولة غـالبـا ، أمـا ممثلون وافـدون مـن خشـبـة المسرح مـثـل : أحـمـد عـلام ، يوسف وهبى ، فاطمة رشدى ، أمينة رزق ، نجيب الريحانى ، أو قادمون من عـالم الغنـاء مـحـمـد عـبـد الوهـاب ، حـامـد مرسى ، منيرة المهـدية ، أم كلثوم عبد الغنى السـيـد .. ولا تعنى عبارة «مرحلة جديدة» بداية منقطعة الصلة تماما بكل ما سبقها ، ولكنها تعنى بلورة وتغليب اتجاه كان موجودا من قبل فـلا يمكن أن نتـجـاهل حـقـيـقـة أن الرائد الفلسطينى الاصل ، بدر لامـا ، لم يكن قـادما من حقل المسرح أو دنيـا الغنـاء ، فهو قد اقتـحم الشـاشـة مدججا بملامحه الجذابة الخاصة ، مدعما بقسمات من الشهير «فالنتينو» الذى قدم العديد من ادوار الفارس العربى فى السينما الاميركية .

فى السنوات التـاليـة لـ« تيـتـا وونج» سـتطالعنا ، على الشـاشـة ، وجوه محمود ذو الفقار وأحمد سالم ، وعمـاد حمدى وكمال الشناوى وعلي سبيل



حسين صدقي

المثال لا الحصر ، وكلهم ، لم يمروا بمراحل المسرح أو الغناء .. وباسمائهم ، تبدأ مرحلة « النجم السينمائى » الذى يبدأ تاريخه الفنى على الشاشة ، ويظل طوال حياته ، ممثلا سينمائيا .

وتتداخل الاسباب التى أدت إلي تلك « المرحلة الجديدة » التى يمكن أن نطلق عليها اسم مرحلة « النجم السينمائى » منها ازدياد عدد الافلام المنتجة من عام لعام خصوصا إبان الحرب العالمية الثانية، مما يستلزم معه الاعتماد على وجوه جديدة .. ومنها ادراك أن الاداء أمام الكاميرا ، المعتمد على التعبير بالوجه ، والمتسم بالاقتصاد . يختلف بالضرورة عن الاداء على خشبة المسرح ، المعتمد على التعبير بالصوت ، والمتسم بالمغالاة .. الامر الذى جعل بعض المخرجين يفضلون التعامل مع ممثل لا علاقة له بالاداء المسرحى ، مثلما فعل فريتز كرامب عندما حقق «لاشين» لحساب استديو مصر عام ١٩٣٩ ، وأسند البطولة لوجه جديد تماما ، هو حسن عزت ، الذى اغراه النجاح بالذهاب للعمل في اميركا حيث انقطعت اخباره .. وربما بسبب الاجر الأقل الذى يتقاضاه صاحب الوجه الجديد ، عندما يكون بلا شهرة فى دنيا المرسح أو عالم الغناء .

مهما كانت الاسباب ، فإن «مرحلة جديدة» برزت معالمها بوضوح .

## حسين صدقى .. العاشق الاخلاقى

تحددت شخصية حسين صدقى ، بملامحها الانسانية ، منذ «تيتا وونج» حيث ظهر كشاب يتمتع بدرجة عالية من الدماثة والخلق الرفيع .. «جنتلمان» في مظهره ومخبره .. يرتدى البذلة الكاملة ، وقور ، لا يخلع طربوشه فى الاماكن العامة ! ودود ، صادق ، لا يخدع الجنس الآخر حتى إذا اتيحت له فرصة الاختلاء بفتاة أو امرأة ، يعرف تماما معنى الصداقة ولا

يخلف وعدا على نفسه . يمد يد العون إلي كل محتاج ، ويقف إلى جانبه بلا تردد ..

وهو هنا يحب جارته ، ذات الاصل الصينى «تيتا وونج» أو أمينة محمد التى تجيد ركوب الخيل بينما يمتلك هو سيارة حديثة الطراز - أيامها - ويلتقيان مرات عدة ، لقاءات مترعة بالحب والبراءة .. ويسافر إلي الخارج لدراسة القانون ويغيب بضع سنوات ، يعود بعدها فيكتشف أن اسرة حبيبته تدهور بها الحال . مما دفع بالفتاة إلى العمل كراقصة فى ملهى ليلى .. والأدهى أنها متهمة بقتل عمها .. ولأنه صاحب بصر وبصيرة ، فإنه يدرك ، يقينا ، أنها مظلومة ، لذلك فإنه وبحماسة شديدة يدافع عنها في المحكمة ، دفاعا قويا ويستجوب بمهارة ، وبروح لاتعرف الكلل ، جميع الشهود ، إلي أن تثبت براءتها وينقذها من مصير تعس !

بعد عامين من «تيتا وونج» قدم خلالهما اربعة افلام - اتيح له أن يقوم ببطولة أحد اشهر كلاسيكيات السينما العربية فى مصر : « العزيمة » لكمال سليم ١٩٣٩ .

فى العزيمة استكمل حسين صدقي الكثير من قيمه الخلقية ، والتى ستطبعه بطابعها فى افلام تالية .. فهنا نرى «الجنتلمان» في خضم الحياة ، يعانى مما يعانيه عشرات الآلاف من الشباب الذين ضاقت امامهم فرص العمل ، فاصبحوا نهبا لليأس والألم . وعندما تتدهور أوضاع «محمد افندى» حسين صدقي لا يفقد ايمانه بالعلم الذى حصله ولا يستسلم للشكوى ، والتذمر ، فيقبل بلا تردد العمل كعامل صغير فى محل لبيع الملابس ، ولا يجد غضاضه فى ارتداء «البدلة الصفراء» وإن كان حفاظا

علي مشاعر زوجته وسعادتها يخفى عنها أمرالخروج من سلك الوظائف وانخراطه فى الاعمال المتواضعة .

حافظ «حسين صدقى » فى « العزيمة » على تأنقه حتى عندما يفقد طربوشه ، فى المعركتين اللتين تدوران بينه وبين احبائه من ناحية وجزار الحارة «المعلم العتر» عبد العزيز خليل ، وبطانته ، من ناحية أخرى ! .. فغطاء الرأس يزاح ليكشف عن شعر أسود بالغ النعومة ، لامع ، مرسل للوراء على طريقة روبرت تايلور ، والاهم ، علاقاته بأهل حارته المبنية علي الاحترام ، والاعزاز والمحبة فضلا عن إنه فى علاقته العميقة ، الدافئة بوالده «الحلاق» يعطى مثلا فى الوفاء والاقرار بالجميل .

وربما يؤخذ على الفيلم - الآن - أن حل مشكلة بطالة حسين صدقى تأتى عن طريق الباشا .. ولكن يحسب له ، فى النهاية ، أنه لمس قضية واقعية ، فضلا عن أنه من خلال بطله و بسلوكه السوى المشرف ، قدم نموذجا ايجابيا خلقيا ، يعرف معنى الكرامة ويتميز بإرادة علي قدر كبير من الصلابة .

طريقة حسين صدقى فى الاداء البعيدة عن الالوان الساخنة ، الهادئة إلى حد ما ، المتريثة ، وبصوته الخافت وبوقاره ، وجديته العامة ، منعته من القيام بالادوار الكوميدية ، ولم يحقق نجاحا يذكر عندما شارك آسيا بطولة «العريس الخامس» الذى اخرجه أحمد جلال عام ١٩٤١ ..وهو الفيلم الكوميدى الوحيد الذى ظهر فيه ، طوال حياته الفنية ، وبدا فيه « ثقيلا » متجهما ، إذا قورن بالعرسان الاربعة المنحرفين ، المحتالين ، الذين يتصارعون من أجل الفوز بلقب العروس .. وهم فؤاد شفيق ، بشارة واكيم ، عباس فارس ، محسن سرحان .. وعلى الرغم من أنه ، بسبب صدقه ،

يتزوج فى النهاية آسيا ، لكن اشاعة الضحك والبهجة ، لا تتأتى إلا من مجموعة النصابين الظرفاء ، الذين يملأون الفيلم بالحيوية والمرح .

## أرمان دوفال المصرى!

بعد تسعة افلام قام ببطولتها حسين صدقى ، اصبح ملائما تماما للقيام بدور العاشق ، فريد صبرى ، أمام «ليلى» المضحية بحبها ، فى «ليلى» لتوجو مزراحى عام ١٩٤٢ المأخوذ عن رواية «غادة الكاميليا» لألسكندر دوماس ، وحققت شهرة واسعة في العالم كله .. والتى مثلها فى السينما الاميركية روبرت تايلور مع غريتا غاربو عندما اخرجها جورج كيوكر عام ١٩٣٧ ..

« غادة الكاميليا » باحزانها ، وآلامها قُدمت مرارا على خشبة المسرح العربى ، فى مصر وفيما يبدو ان الجمهور العربى ، لسبب ما تجاوب معها تجاوبا شديدا ، حتى أنها ظهرت فى ثلاثة أفلام ، بعدما حققها توجو مزراحى عام ١٩٤٢ .. حملت اسماء «عهد الهوى » لاحمد بدرخان ١٩٥٤ و«رجال بلا ملامح» لمحمود ذو الفقار ١٩٧٢ و«عاشق الروح» لأحمد ضياء الدين ١٩٧٣ ، وكما قدم سمير سيف تحية بالغة الرقة لفيلم «ليلى» ومخرجه ، وبطليه من خلال فيلمه «شوارع من نار» عام ١٩٨٤ . عندما جعل بطله الريفى الطيب ، يدخل احدى دور العرض ، وبالطبع يجلس فى «الترسو» .. وهذا هو الريفى ، نور الشريف ، يتابع ، بقلب مرتجف مشهد النهاية المؤثر حيث يقترب حسين صدقى ، بخطوات مرتبكة نحو فراش ليلى مراد ، التى تحاول أن تبتسم، على الرغم من آلام الصدر العنيفة .. ويوزع المصور الكبير عبد الحليم نصر الاضاءة على الحجرة بطريقة تجعل وجه ليلى مراد ، كما لو كان مصدر النور .. وبصعوبة تفتح عينيها المنهكتين طالبة

حبيبها الذى تنطق اسمه بحروف متقطعة .. وسرعان ما تفارق الحياة فيلقى حسين صدقى برأسه فوق صدرها غائصا فى البكاء .

ويرصد سمير سيف مع مصوره ، عصام فريد ، الأثر الانفعالى للمشهد على بطلهما ، نور الشريف ، الذى يظل جالسا علي مقعده أمام الشاشة ، مذهولا ، لا يستطيع الحركة ، بينما يغادر المشاهدون اماكنهم .. وبعد هنيهة ، ترتسم على وجهه علامات الجيشان العاطفى الذي ينفجر ، فيجهش بالبكاء .

والحق أن رد فعل بطل «شوارع من نار» لم يكن فيه أي مغالاة .. ذلك أن «ليلى» تركت فى جمهورها اثرا بالغ العمق حتى أن أحمد الصاوى محمد ، كتب تحية حارة «لليلى » جاء فيها « وخرجنا بعد نهاية الفيلم وتوفيق الحكيم يقسم لى أن هذه أول مرة تدمع عيناه فى فيلم مصرى » .

فى «ليلى» الذى لمس شغاف قلوب المشاهدين ، ينزلق فريد صبرى - حسين صدقى - كعادة العشاق فى الافلام المصرية ، إلى لعب الميسر عندما تهجره حبيبته ،، وهذا هو فى مشهد عاصف ، بعدما ربح كثيرا من المال ، يظهر في الملهى الذى تغنى فيه «ليلى» وبكل ما يحمله قلبه من جروح ، يهاجم حبيبته ويتهمها بأنها شرهة للمال ، ويلقى بالعملات الورقية فى وجهها ، ويعمد «توجو مزراحى» أن يحافظ على تعاطف الجمهور مع بطله ، فهو على الرغم من انحرافه المؤقت ، فإنه ظل ، طوال الفيلم ملتزما تماما باحترام والده ، حتى بعد أن يعترف له الاب بأن الحبيبة هجرته تحقيقا لرغبته .. وهو لا يفقد جديته ولا اهتمامه بتحصيل العلم ، فينجح ، فى اثناء انغماسه فى علاقته «بليلى» فى الحصول على دبلوم « الحقوق» فيزداد وقاره ويطلق شاربا مهذبا لطيفا ، على «موضة» الاربعينات .

وعلى انغام «ليلى» يلتقى حسين صدقى مع ليلى مراد في «ليلى فى الظلام» مع توجو مزراحى ١٩٤٤ .. فهى فى هذه المرة . تفقد نور عينيها إثر حادث تصادم لعربتها .. ولأنها تدرك مدى الألم الذى سيصيب حبيبها الرقيق ، فإنها تتعمد اساءة معاملته ، تماما كما فعلت فى «ليلى» ولكن إذا كان «ليلى» ينتهى نهاية ميلودرامية ، فإن نهاية «ليلى فى الظلام» ينتهى نهاية تختلط فيها الدموع بالابتسامات .. فبينما تعلن ليلى لحبيبها أنها ستتزوج ابن خالتها تفتح باب الغرفة صديقة البطلة للاطمئنان عليه ، ثم تغلقه .. وتظن «ليلى» أن حبيبها ترك الغرفة فتجرى نحو الباب لتبكى مرددة اسمه ، ويدرك حسين صدقى الموقف كله ، فيندفع إليها بمشاعر مضطربة ، ليأخذها بين ذراعيه .

لاحقا فى «الحبيب المجهول» الذى أخرجه حسن الصيفى ١٩٥٥ سيتزوج حسين صدقى ليلى وهو يعلم أنها مريضة بالقلب .. وبإرادة وشجاعة وتضحية لا يقترب منها أبدا .. إلى أن يتاح له كطبيب أن يجرى لها عملية جراحية ينقل فيها قلبا سليما لها .

هكذا كان حسين صدقى .. نموذجا للعاشق «الاخلاقى» قلب عامر بالحب والعطف والرحمة .. رجولة فى المظهر والمخبر ، محترم وقور ، يثق فى نفسه بقدر ثقته فى الآخرين .. على استعداد دائم للتضحية والفداء .

## حسين صدقى مصلحا اجتماعيا

من الناحية الشخصية ، عرف حسين صدقى بالاستقامة التى تبلغ حد الورع ، ولم تكن نزعته الخلقية مجرد «سلوك خاص» يمارسه بينه وبين نفسه

على نحو فردى ..ولكنه كان تمردا عاما على كل أوجه الفساد التى رآها منتشرة خصوصا إبــان الحرب العالمية الثانية ، التى شهدت سنواتها القائمة ، تدهورا خلقيا من ذلك النوع الذى يصاحب عادة وجود قوات اجنبية .. ويعد حسين صدقي حقيقة ، من السينمائيين القلة الذين فكروا ، وبحماسة فى الدور الاجتماعى والخلقى والدينى والسياسى للفيلم السينمائى .. أى أنه لم يفصل بين افكاره ومشاعره من ناحية ، وعمله من ناحية ثانية ، لذلك اقدم فى دوامة الحرب العالمية الثانية ، على تأسيس شركته التى اطلق علهيا اسم «افلام مصر الحديثة » لتقدم وسط طوفان الافلام المتردية التى انتشرت فى تلك السنوات فيلم «العامل» .

اعتمد حسين صدقى فى فيلمه الرائد على المخرج المثقف ، الناقد أصلا ، أحمدكامل مرسي ، المؤمن مثله بدور السينما فى تشكيل اهتمامات وآراء الجمهور .. ويتعرض الفيلم لمشكلة التأمينات ، فاحداثه تدور حول عامل يصاب فى أثناء تأدية العمل ، ويرفض صاحب المصنع الاجنبى الأنانى الشره – زكى طليمات – دفع أى تعويضات .. ويثور العمال بقيادة حسين صدقى . ويضربون عن العمل الذى يتوقف تماما مما يجعل صاحب المصنع مضطرا إلى الرضوخ ، ويحاول أن يضع فى طريق الزعيم « الغانية» – مديحة يسرى – لكى تفسده – لكنه لا يستجيب لاغرائها نظرا لاهتمامه بقضية العمل التى أصبحت محورحياته من جهة ، وإخلاصه لحبيبته – فاطمة رشدى – من جهة أخرى .. ولا يخلو الفيلم من نزعة فردية ، عندما يؤكد أن بطله بدايه واخلاصه نجح فى أن يصبح « صاحب عمل» ، يستبدل « البذلة الزرقاء » ببذلة الاثرياء الانيقة ،ولكنه على الرغم من انخراطه فى صفوف « الرأسمالية » إلا أنه لا يعمل إلا لمصلحة العمل ، فينشىء لهم « يوتوبيا » فى شكل مؤسسات تقدم لهم الخدمات كافة .

جاء فى ورقة الدعاية التى وزعت مع الفيلم ، «أنها كفاح عامل احس آلام العمال وبؤسهم ، فقام يطالب بحقوقهم ، ناضل فى سبيل المبدأ فذاق ألوان العذاب والتشريد ولم تثنه قوة عن متابعة جهاده ومواصله كفاحه .. فكان مثلا لقوة العزيمة والايمان » .

وأيا كان الرأي فى بروز الدور الفردى للبطل ، على حساب جموع العمال ، إلا أن الفيلم فى النتيجة النهائية ، يعتبر أن العمل ، كما جاء فى ورقة الدعاية «عمود الامة الفقرى وقلبها النابض الفتى» .. والحق أن هذه الروح المتعاطفة وتلك الكلمات الحماسية لم تكن جديدة فى تاريخ السينما العربية فحسب ، بل ، ولم تتكرر كثيرا في مئات الافلام اللاحقة ، والتى انتجت على مدار ما يقرب من نصف القرن ، لذلك لم يكن غريبا . أن يحقق الفيلم نجاحا كبيرا ، فيذكر أحمد كامل مرسى «لقد تدافع العمال إلى مشاهدة الفيلم ، وكان منذ أول حفلة إلى آخر حفلة (كامل العدد) .. وفى لحظات كثيرة كانوا يصفقون لبعض المشاهد . وقد دعم هذا النجاح موقف وزارة الشؤون الاجتماعية ، وصدر قانون التأمين على الاصابة بسبب العمل وبعد فترة وجيزة من عرض الفيلم » .

وبفيلم «العامل» يتحول حسين صدقى من «الفتى العاشق» إلى الرجل صاحب القضية المهتم بالواقع ، والمشاكل العامة .. وهو فى هذا يقوم بدور «المصلح» الداعية المتمتع بالآراء السديدة المؤمن بافكاره ايمانا مطلقا والذى لا يخطىء ابدا ..

## فشل آدم .. في بيته السعيد!

وإذا كان حسين صدقى وجد من يحول حماسته إلى «شكل فنى» مقبول وجذاب عندما شاركه أحمد كامل مرسى ومحمد عبد الجواد كتابة السيناريو

وترك للأخير مسؤولية كتابة الحوار ، بينما تولى أحمد كامل مرسى الاخراج .. فإنه فى العديد من الافلام تولى بقدرات متهافته ، كتابة السيناريوهات والحوارات والاخراج ، فكانت النتيجة فشلا فنيا ذريعا . زاد منه ، أن الكثير من افكار حسين صدقى كانت على قدر كبير من الضحالة وبعضه اتسم بطابع محافظ تشوبه البلادة.. خذ مثلا فيلمى «أدم وحواء» ١٩٥١ الذى يقدم فيه العلاقة النموذجية كما يراها بين الرجل والمرأة ، أو الزوج والزوجة ، و«البيت والسعيد» ١٩٥٢ الذى يقدم فيه دروسا فى كيفية تربية الابناء .

فى «آدم وحواء» يتزوج حسين صدقى ليلى مراد ، بينما يتزوج إسماعيل ياسين سميحة توفيق .. ولأن إسماعيل ياسين ضعيف الشخصية . قليل الخبرة ، لايفهم نفسية المرأة وطريقة التعامل معها ، فإنه ينفذ لها كل ما تطلبه .. وتكون النتيجة ، كما نراها على الشاشة ، انغماسه في غسل الملابس والاطباق والقيام بعمل المرأة وعلى العكس منه يعامل «الجنتلمان» القديم زوجته بحسم يبلغ حد الصرامة .. ففى ليلة الزفاف يتركها ليسهر بعيدا عنها وهدفه «النبيل» وهو أن تقتنع بان العملية الجنسية ليست مهمة فى الحياة الزوجية وعندما يعلم أنها خرجت من دون إذنه فإنه يتجه بخطوات ثابتة وبلا انفعال نحو الدولاب ليخرج ملابسها ويمزقها فستانا فستانا .. وينتقل حسين صدقى من هذين المسلكين السخيفين إلى مسالك أكثر سخافة ، يقدمها وهو مقتنع بها تماما إلي أن يروض «حواء» وينزع عنها اوهام الرغبة فى العمل خارج البيت ويجعلها تؤمن بأن مكانها المقدس داخل الجدران الاربعة ، وأن خدمة «آدم» والاسراع إلى تلبية رغباته لكى تنال رضاه هو أفضل ما يمكن أن تقوم به فى الحياة ، هكذا ، أصبح «الجنتلمان» «جلفا» فى ملابس عصرية .

وبناء على دعـوة الوالدين ، حسـن فـايق وعـزيزة حلمي فـى «البـيت السـعـيـد» ، لصـديقـهـمـا العـالم النفـسـانى ، حسين صـدقي ، لكى يسـاعدهمـاعلى تربيـة ابنائهمـا الأربعـة الاشقـيـاء .. يصل الرجل العـاقل الحكيم العارف بشؤون الدنيا والدين ، والذى لا يعرف الخطأ اليه سبيلا .. وطوال الفـيلم ، يؤنب الأب تـارة ، ويعظ الأم تارة أخـرى ، يعنف أحـد الأولاد وينبه الأخر إلى خطر العادة السرية ؟! يحذر الابنة التى سيتزوجها لاحقا ، من الذئاب الذين يلهثون وراء العذارى وينتهى الفيلم بحسين صدقى واقفا بشموخ فى بهو الفيللا كملاك حارس، ينظر بثقة ، إلى رعيته وهم يؤدون الصلاة بخشوع .

ومن الواضح أن المشاهد فى معظم أنحاء العـالم لا يميل إلى مـشـاهدة «النموذج الكامل» للرجل لا يخطىء ، مجمع الحكمة والفضيلة ، العاقل ، تماما ، نافذ البصر والبصيرة .. خصوصا إذا كان حديثة مجرد شعارات وتعليمات .. وتوجيهات وخطب منبرية يرددها بثقة مطلقة ويتأكد صوابها طوال العمل الفنى .. وهذا مما أودى بعشرات الافلام الدعائية التى حاولت أن تحول بشكل مباشر المعتقدات إلى أشخاص أقرب إلى الافكار يعوزهم دفء وصدق الحياة .

مع أفلام حسين صدقى التى كتب قصصها وفصل سيناريوهاتها ، معطيا لنفسه أكبر مساهمة ممكنة وأخرجها على نحو بدائى ، أخذت شعبيته تتقلص وتنكمش وزحف الاخرون على المناطق التى كان يشغلها على الشاشة : أنور وجدى ، الأكثر حيوية ، كمال الشناوى الأخف ظلا ، عماد حمدى الأشد رومانسية ، شكرى سرحان الأسلس انفعالا .. لقد بدأ أفول «المصلح» مبكرا .

## من الشاشة إلى مجلس الأمة ..

حسين صدقى كان صادقا مع نفسه ، عندما فكر فى السينما كرسالة واعتقد مخلصا أن الافلام التى يقدمها هى السينما كما يجب أن تكون .. وفى دفاعه عن افلامه فى العديد من مقالاته ، كان يدافع عن الفن السينمائى عموما فكتب فى جريدة الاخبار بتاريخ ١٩٥٢/٨/١٢ ، بعنوان «السينما اقوى سلاح للدولة بعد الجيش » ، مقالا ورد نصه بكتاب « كفاح فنان» لعبد العليم المهدى ، يقول فيه «راعنى كما افزع كل فنان فى مصر أن أقرأ فى برنامج الاخوان المسلمين لفتة تضع صناعة الافلام فى صف الملاهى والمراقص وتطالب بالغاء هذه الصناعة .. لا أيها الاخوان إن السينما سلاح تستطيع أن تستخدمه الدولة المصرية الجديدة الحرة أسوة بما اتبعته قبلها الامم الكبرى التى سخرت هذا الفن فى خدمة الدعوة الايجابية لشتى الاغراض السياسية والروحية والخلقية والوطنية . إن السينما اداة للتربية والتعليم والتوجيه والارشاد وهي النور الذى استغلت الشعوب الناهضة قوته ومضاءه فى تثقيف الكبار ومحو الأمية الفكرية بينهم وجعلهم مواطنين صالحين .

انتعشت آمال حسين صدقى بعد ثورة تموز (يوليو)١٩٥٢ وكتب مقالات عدة تهاجم السينما «البائدة» التي نتجت فى العهد البائد . وطالب بحركة « تطهير » فى حقل السينما كما حدث فى بقية المجالات فتحت عنوان « أريد انقلابا فى السينما لتسير فى ركاب الثورة » قال فى مقاله الذى نشر بدليل السينما المصرية لموسم ١٩٥٢ ، ١٩٥٣ ، الذى يصدره «المركز الكاثوليكى المصرى للسينما » ما يلى :

السينما المصرية لم تحس بعد بأن معجزة قد حدثت فى مصر يوم ٢٣ (يوليو) ١٩٥٢ .. السنيما المصرية لا تزال عابثة كما كانت قبل الثورة .. لا تزال تعيش وتفكر بعقلية العهود البائدة ، وكأنما الأمور تجرى كما كانت أيام مساخر فاروق .. أفيقوا أيها السينمائيون ؟» .. وذكر أنه يستعد لانتاج فيلم «الزعيم» .. وبالطبع ، لم يتحقق فيلم «الزعيم» لأن تغييرات ذهبت بمحمد نجيب بعد كتابة المقال بأشهر قليلة .

قدم حسين صدقى «يسقط الاستعمار» ١٩٥٢ ، مترجما آماله إلى عمل .. وكالعادة ، جاء الفيلم أقل من الطموح .. فبامكانات هزيلة ، حاول «يسقط الاستعمار» أن يقدم صورة من الاعمال البطولية للفدائيين ، ضد قوات الاحتلال ، فى منطقة القناة .. وبطل الفيلم ، حسين صدقى ، استشهد والده فى ثورة ١٩١٩ ، ويعمل فى الصحافة ، ويتزوج حبيبته «شادية» ، وينخرط فى صفوف الفدائيين حيث نستمع إلى ركام من العبارات الوطنية الطنانة ، أكثر مما نرى عملا وطنيا حيا ، محسوسا ، مؤثرا .

تمنى حسين صدقى أن يجسد ، على الشاشة شخصيات وطنية ، مثل مصطفى كامل ، ودينية ، مثل يوسف الصديق لكنه لم يوفق فى الحصول على موافقة الرقابة لتنفيذ مشروعه الأول .. وإن كانت الرقابة عادت ووافقت لأحمد بدرخان على تصويره .. وبلطف ولين اثناه فضيلة الشيخ محمود شلتوت ، عن تجسيد «يوسف الصديق» . وقد كتب الشيخ الفاضل مقالا رقيقا عن حسين صدقى اعتقد أنه المقال الوحيد الذى كتبه عالم جليل ، فى حجم الشيخ شلتوت ، عن احد المشتغلين بالفن ، ومما جاء فى

النص المنشور بكتاب «كفاح فنان» ، «ولما اجتمعنا وتبادلنا الحديث ، هنا وهناك فى الدين وفى الاخلاق وفى الفن والسينما ، رأيت شابا يمتلىء صدره بمعانى الفضيلة ويجهد نفسه في الوسائل التى يوجه بها الناس - عن طريق السينما - إلى الحياة الفاضلة التى تتفق ووحى الدين .. من ذلك الحين توثقت العلائق بيننا ، وكان شأنه معى دائما أن يطمئن على حكم الدين فى عبادته وأعماله .. وأنى أرى أنه لو مكن للأستاذ حسين صدقي وأمثاله من الفن السينمائى ، ولم تصادر افلامهم القومية والدينية ، لكان للأمة من انتاجهم خير وسيلة للارشاد القومى الرفيع» .

وعلى مدار الساعتين ونصف ساعة ، سرد حسين صدقى قصة «خالد بن الوليد» ١٩٥٨ على الشاشة .. واشرك معه ، فى كتابة السيناريو ، حسين حلمى وأحمد الشرباصى وعبد العزيز سلام ، بينما قام هو بالاخراج والبطولة .. ولم تسعفه قدراته ، فى الاخراج ، على تنفيذ ما يطمح إليه .. وبدا واضحا ارتباك تنفيذ المشاهد الحربية ، والتى يرفع فيها « الكومبارس» أيديهم بالسيوف فتظهر الساعات فى معاصمهم .

واستجابه للوحدة بين مصر وسوريا ، قدم «وطنى وحبى » ١٩٦٠ ، الذى ينغمس في تصوير المشاهد السياحية فى دمشق والقاهرة ، ويحكى قصة ، يعوزها المنطق لضابط مصرى فى سوريا ، يتصل بعصابة دولية هدفها قلب نظام الحكم ، وتطلق عليه خطيبته الرصاص ، لكنه لا يموت ، وتكتشف أنه مسؤول كبير بالمخابرات .. وأشياء من هذا القبيل ، وبالطبع ، يحتل حسين صدقى معظم المشاهد ، ويمتلىء الفيلم بحوار أقرب إلى الثرثره ، حتى أن الصحافة الفنية قالت : إن «وطنى وحبى» يعانى «انتفاخا في

الحوار ، لأنه يأتى محشوا بالجمل والعبارات الرنانة التى نقرأها فى الصحف أو نسمعها فى خطب الزعماء .. وهى من باب التعقيب ، وتلخيص ما هو واضح » .

وفيما يبدو أن حسين صدقى «الاخلاقى» ، « المصلح» أدرك ، على نحو ما أن دوره على شاشة السينما قد انتهى .. ولكن دوره كعنصر فاعل فى الوطن ، لم ينته ، لذلك أقدم على ترشيح نفسه لعضوية مجلس الأمة ، في بدء الستينات ، عن دائرة المعادى .. ونظرا للخدمات الدائمة التى كان يقدمها لابناء دائرته ، نجح في الانتخابات بجدارة ، ليصبح فى حدود علمى ، السينمائى الوحيد ، فى تاريخ السينما الذى أصبح عضوا فى مجلس الأمة .. ويحاول كما فعل على الشاشة ، أن يكون نموذجا للرجل الفاضل ، الايجابى ، الذى يساهم فى بناء النفوس ، وأن يصبح مجتمعه ، بعمله ، وعمل الآخرين ، افضل مما كان عليه.. وهو ، فى هذا يستحق التحية والاحترام .

# رشدى أباظة
## الرجولة

كان الاختبار قاسيا فى البداية ، فعندما اكتشف المخرج القديم كمال بركات ذلك الفتى الوجيه ، المتمتع بشعر أسود لامع ، يتهدل على عينيه وهو يلعب البلياردو ، كانت السينما المصرية تتألق بعدد من ألمع نجومها : أنور وجدى .. كمال الشناوى .. أحمد سالم .. حسين صدقى ، لذلك كان من الصعب أن يأخذ ذلك الوافد الجديد ، مكانا كبيرا ، وسط هذه المجموعة التى تعيش سنوات مجدها الذهبى .

ما الذى رآه كمال بركات عام ١٩٤٨ فى رشدى بغدادى أباظة الذى لم يتجاوز الثانية والعشرين من عمره ؟ .. ، لقد وجد فى الشاب الثرى ، الأنيق ، بجسمه القوى ، المتناسق ، ما يجعله أهلا لأن يصبح وجها سينمائيا ناجحا ، على الرغم من أن صاحبه ليست لديه دراية بفن التمثيل ، ولا يحلم إلا بأن يكون بطلا فى كمال الأجسام .

فشلت التجربة فى البداية ، وكان لابد أن تفشل ، فجمال الوجه وتناسق الجسم ، لا يصنعان فنانا .. خاصة وأن فن التمثيل السينمائى قطع مشوارا طويلا خلال أكثر من عشرين عاما ، وأصبح ثمة أربعة فرسان على الأقل ، لكل منهم طابعه القوى ، المميز ، الخاص ، يتقاسمون بطولة معظم أفلام هذه السنوات،.. ودخل رشدى أباظة الاختبار ثلاث سنوات متتالية ، بأربعة أفلام ، أخذ فيها أدوارا رئيسية «المليونيرة الصغيرة» من اخراج كمال بركات ١٩٤٨ ، « ذو وجهين » اخراج مشترك بين ولى الدين سامح وأحمد ضياء الدين ! .. و «أمينة» اخراج جيائى فرنوتشو ١٩٤٩ ، «امرأة من نار» اخراج الساندرينى ١٩٥٠ .. ولم يحقق نجاحا يلفت الأنظار ، فشخصيته الفنية لم تكتمل بعد ، وخبرته بالتمثيل ضعيفة ونبراته الصوتية يعوزها الوضوح والنضج .. وسرعان ما هبطت أسهم النجم الجديد . وبدأ صناع السينما يضعونه في حجمه الحقيقى فلم تعرض عليه إلا بعض الأدوار الصغيرة ، المتهافتة ، ولكن رشدى أباظة ، ابن الارستقراطية ، سليل العائلة الأباظية ، لم يقبل التنازل والاعتراف بالأمر الواقع بسهولة ، لذلك فإنه رفض هذه الأدوار جميعا ، وانغمس فى أعمال أخري بعيدة عن التمثيل السينمائى انتظارا لفرصة أخرى .. ومن عام ١٩٥٠ إلى ١٩٥٣ عمل فى قناة السويس تاره ، وافتتح مطعما تارة أخرى ، وكون شركة لبيع البذور .. ولكن يبدو أن عشق السينما قد أصاب النجم الذى هوى ، فذهب يجرب حظه في السينما الايطالية ، ومن الواضح أنه لم يحقق أدنى نجاح ، ذلك أنه عاد مرة أخرى للقاهرة ، وعاد مرة ثانية للسينما المصرية .. ربما كانت بداية رشدى أباظة الحقيقية هى عام ١٩٥٣ ، فهو فى هذه المرة يبدأ بداية جديدة ، متواضعة ، بأدوار ثانوية نعم ، ولكنها تليق بامكانياته تماما في

هذه الفترة .. وهو في خلال أربع سنوات يظهر فى أكثر من عشرة أفلام ، أكسبته خبرة ودراية بفن التمثيل ، وإذ هو يرث شيئا من أنور وجدى الذى ترك بوفاته فراغا كبيرا لم يكن ليملأه إلا أكثر من ممثل ، فإذا كان أحمد رمزى يعد استمرارا للجانب العابث ، المنطلق المرح ، من أنور وجدى ، فإن رشدى أباظة ورث من أنور وجدى جانب الجرأة ، والميل للمغامرة ، والقدرة علي جذب النساء .. وهو فى هذا لم يكن ظلا باهتا من أنور وجدى ولكنه كون شخصية مستقلة ، لها طابعها المميز ، ساعده فى هذا جسمه القوى ، وموهبة الحضور التى أخذت تتجلى بشكل متزايد من فيلم لأخر ، وأصبح طبيعى الأداء ، يسيطر على صوته تماما ، ويعبر عن انفعالاته ببساطته ، أضف إلي هذا أنه تجاوز الثلاثين من عمره ، أى أن ملامح وجهة قد تحددت تماما ، وهى تتميز بالوضوح والتناسق ، فضلا عن شفافية تمكنه من إظهار احاسيسه بلا تكلف أو عناء .

إذا كان كمال بركات هو أول من اكتشف رشدى أباظة ، فإن عز الدين ذو الفقار هو أهم من قدمه على الشاشة ، وحدد له ملمحا من أبرز الملامح التى سيظهر بها ، بأشكال متعددة ، بعد تجربته الكبيرة فى «امرأة فى الطريق» ١٩٥٨ .. إن عز الدين ذو الفقار ، يتمتع بنزعة جمالية واضحة ، ومتأثر أيضا بالسينما الهوليودية ، خاصة من ناحية اهتمامها بابراز جاذبية النجوم ومفاتنهم ، ويبدو أنه وجد فى رشدى أباظة ١٩٥٨ ، نفس ما وجده كمال بركات فى لاعب البلياردو منذ أكثر من عشر سنوات ، ولكن على نحو أكثر وضوحا ونضجا واكتمالا .

«امرأة فى الطريق» فيلم غريب ، تميز بطابع فريد ، اختار مكانا معزولا

ليدير فيه تراجيديا بالغة العنف ، فعلى طريق صحراوى تقيم أسرة مكونة من والد (زكى رستم) له ولدان غير شقيقين ، أحدهما وهو شكرى سرحان يحظى بحب وتدليل والده ، وهو ضعيف نفسيا وجسمانيا ، متزوج من امرأة شهوانيه ذات طبيعة وحشية ، تحتقره بالقدر الذى تعشق فيه أخاه القوى رشدى أباظة ، وتميز الفيلم بقوة أداء أبطاله جميعا ، وبحيويه فائقة ، وصراعات عنيفة توجهها شتى أنواع الانفعالات والرغبات ، والفيلم ، فى مجملة ، يعتبر ترجمة لأفكار وقيم المذهب الطبيعى ، على نحو بدائى ، يشتمل على كل ما فى هذا المذهب من سلبيات ، فالأبطال هنا يخضعون ، وبطريقة قدرية ، لبيئتهم القاسية ، المعزولة عن الحياة ،فضلا عن خضوعهم المطلق لغرائزهم التى تنطلق دون وعى أو إرادة فتدمر حياتهم تدميرا .

اختار صناع الفيلم لرشدى أباظة صدارا يبرز شعر صدره وعضلات يديه وأخذت الكاميرا تصوره من أسفل فيبدو فارع الطول ، يرفع البراميل والأثقال بيديه القويتين فتظهر عضلات ظهره ومتانه جسمه ، يدخل معارك دامية مع أكثر من رجل فينتصر على الجميع ، وهو ينام فى مخزن غير صالح للنوم ، ولكنه يليق بشخصية أو بكائن «برى» لا يميل للنعومة أو الراحة ، وهو بهذا الشكل ، وبهذه الطريقة الخشنة فى الحياة ، يؤجج رغبات المرأة الوحشية التى تنطلق رغباتها الغرائزية تجاهه لتحطم فى طريقها كل شيء .. ونجح الفيلم نجاحا كبيرا ، وحقق رشدى أباظة قفزة جعلته ، منذ ذلك الوقت ، أحد الوجوه الاساسية في السينما العربية ، وطالعنا ، فى العديد من الأفلام التالية ، بملامح قريبه من ملامحه فى هذا الفيلم ، فهو الرجل المتفجر بالحيوية والحياة ، القوى ، المتماسك ، فاتن النساء .. وهذه الأدوار ، أو هذا الدور المتكرر ، لا يعطى للمثل فرصة الأداء الخلاق .. ذلك

أنه دور مسطح ، مرسوم من الخارج ، يعتمد على زوايا التصوير التى تهتم بإبراز البطل فى « جيستات » و « بروفيلات » ، فضلا عن جاذبية الوجه المعتمدة على الجمال الشكلى للملامح ، وتناسق الجسم يفضل أن يكون رياضيا .. هى ببساطة مدرسة « شعر الصدر المستعار » التى لا تهتم بالتكوين الداخلى للانسان أو الانفعالات وتقدم بطلا فقيرا من المشاعر والأحاسيس .. مجرد كائن مثير للغرائز .

في العام التالى ١٩٥٩ قام رشدى أباظة ببطولة «الرجل الثانى» من إخراج عز الدين ذو الفقار .. وفى هذا الفيلم تغيرت الصورة التقليدية لرجل العصابات ، فلم تعد غلظة الملامح والسلوك وتشوهات الوجه من شروط المجرم ، ولكن من الممكن أن يخفى الوجه الشفاف والسلوك الناعم المهذب ، أخطر أنواع الشر، والميل للعدوان ، هنا لم يعد المجرم مجرد بلطجيا منحرفا، ولكنه أصبح عصريا بشكل ما .. يتآمر ، ويخطط ، ويفكر.. وكما مهدت ملامح وجه رشدى أباظة له ولصناع أفلامه ، فرصة الابتعاد عن المواصفات التقليدية للمجرم ، فتحت له أيضا الطريق ليقوم بأدوار القساه ، الذين يصلون فى قسوتهم إلي حد السادية ، ويعبرون في نفس الوقت عن قسوة نظم كاملة .. ومن أنجح هذه الأدوار ، دوره فى فيلم «جميلة بوحريد» من اخراج يوسف شاهين ١٩٥٨ ، فقد قام بدور الضابط الفرنسى السفاح بيجار الذى يصل فى قسوة تعذيبه للثوار الجزائرين إلي درجة الهيستريا .. وبقدر ما أجاد رشدى أباظة التعبير عن وحشية السفاح المدوى ، بقدر ما أظهر ، وبحساسية ، لحظات الانهيار التى تكاد تنتابه ازاء إصرار الثوار وتماسكهم ، فيبدو كما لو كان يدرك - بألم - أنه برغم سطوته فإن الهزيمة ، بالنسبة له ، ولدولته، فى هذا المكان ، وهذا الصراع ، تضيق الخناق بطريقة لافكاك منها .

إذا فيمكنك القول بأن الملامح الداخلية لشخصية رشدى أباظة ، من الناحية الفنية ، تكونت على أساس الإرادة الصلبة ، والروح القوية ، فضلا عن أنه من الناحية الشكلية تميز بوضوح الملامح ، وقوتها ، وتناسقها .. وهذه كلها أمور منحته ، ومنحت صناع أفلامه أن يكون طرفا قويا فى الصراع ، ايجابى ، يملك زمام المبادرة ، مقتحم ، لا يستسلم أو ينهار بسهولة .. وهذه السمة الهامة تظهر بوضوح فى أدواره الوطنية ، مثل «فى بيتنا رجل» من اخراج بركات ١٩٦١ ، و«غروب وشروق» من اخراج كمال الشيخ ١٩٧٠ ، مرورا «بلا وقت للحب» من اخراج صلاح أبو سيف ١٩٦٣ ، ومن الملفت فى الفيلمين الأولين تلك الطاقة الدرامية الهائلة التى يضفيها رشدى أباظه على مسار الفيلمين بتحوله من شاب عابث ، لا يبالى بالصراعات الكبيرة المعتملة فى مجتمعه ، غارق فى ملذاته ومصالحه الخاصة ، إلى شاب وطنى ، تهزه المثل العليا ، ويحركة الايمان بضرورة التحرر الوطنى من المستعمر فى الفيلم الأول ، وتصفية الحساب مع الباشوات الفاسدين فى الفيلم الثانى .. وبتحوله هذا ، وبفضل صلابته يحتدم الصراع فى الفيلمين ، ويصبح أكثر توترا وعنفا واثارة .

مثل رشدى أباظة بعض الأفلام الكوميدية ، وحقق فيها نجاحا ملحوظا ، لعل أشهرها « الزوجة ١٣ » ، و «آه من حواء» ، والفيلمان من اخراج أفضل مخرجي الكوميديا فطين عبد الوهاب ، فضلا عن «من أجل حفنة أولاد » الذي أخرجه إبراهيم عمارة ١٩٦٩ .. يتضمن الفيلم الأول هجاء ساخرا لبقايا ظاهرة تعدد الزوجات ، وجاء الفيلم الثانى تمصيرا جيداً لمسرحية «ترويض النمرة» لوليم شكسبير ، كما أبرز الفيلم الثالث عناء موظف صغير ازاء تكاليف الحياة عندما يكون مسئولا عن كتيبة كبيرة من

الأطفال .. والمفارقة الأولى في كوميديات رشدى أباظة تكمن في التناقض بين شخصيته المألوفة كرجل قوى ، يتميز بمتانة الجسم وقوة الارادة من جهة وتعرضه للألاعيب الصغيرة التى تضعه في مواقف حرجة من جانب المرأة أو الأطفال .. وتميز أسلوب رشدى أباظة فى الكوميديا بالبعد عن الفارس ، أو محاولة الاضحاك بأى ثمن ، واعتمد على نوع من التلقائية المرحة التى تشيع الابتسامة الهادئة بسبب مفارقة الموقف بعيدا عن المبالغات المعتمدة على غلظة الحركة أو تغيير الصوت .

وعلى النقيض من هذه الأدوار ، وبنفس النجاح ، قام رشدى أباظة بدورالرجل « المزعج » ، « السمج » ، فاسد الخلق ، يشيع في حياة من حوله نوعا قاتما من الكآبة وعدم الاطمئنان ، ولعل دورة فى « أريد حلا » من اخراج سعيد مرزوق ١٩٧٥ أن يكون النموذج الكلاسيكى لهذه الأدوار .. فهو فى هذا الفيلم يعكس ، باقتدار ، سلبيات الرجل الذى لا يزال يعامل رفيقة حياته على أنها تابع ذليل وليست شريكة حياة ، وعندما تثور عليه يجن جنونه ويكاد يتحول إلى وحش كاسر ، فهو يؤمن تماما بصحة أسلوبه الشرس لأنه قائم على اقتناع كامل بالجانب السلبى من قيم وأفكار مخلفات الماضى . هنا ، فى « أريد حلا » ينجح رشدى أباظة فى أن يتواجد بظله الفظيع حتى فى المشاهد التى لا يظهر فيها .. لذلك فإنه ما أن يطالعنا على الشاشة حتي يعصف بالمخاوف في نفوسنا وداخل روح زوجته « فاتن حمامة » فهو يقنعنا تماما بأنه يخفى وراء ابتسامته امكانية الغدر فى أية لحظة ، وأنه وراء الوجه الشفاف تكمن أنياب غول .

مـثل رشـدى أباظة مـا يقـرب من ١١٣ فـيلمـا ، ويبـدو أن مظهـره الارستقراطى ، إلي حد ما ، لم يتح له فرصة القيام بأدوار أصحاب المهن ، فهو لم يؤد دور الفلاح أكثر من مرتين ، ولم يؤد دور العامل إلا مرتين أو ثلاثة فقط ، وانحصرت أدواره ، من ناحية البعد الاجتماعى ، على ما أصطلح عليه بالمهن الرفيعة أو النظرية ، فهو مدير شركة تارة ، ومهندس تارة أخـرى ، ومن أصحـاب الأراضي ، والأمـلاك احـيـانا ، وباشـا فى العـديد مـن الأفلام ، فضلا عـــن امتهانه بالتأليف والتدريس الجامعى والطب النفسى .

يبقي اخيرا دور واحد أحسب أنه من أجمل ادوار رشدى أباظة وأكثرها اكتمالا ، وهو دور تضافرت جهود كاتب الرواية والسيناريست والمصور والمخرج لابرازه على نحو بديع ، فجر طاقة الفنان الكبير وجعله يصل لآفاق لم يحققها من قبل أو من بعد .. أنه دوره فى «شيء فى صدرى» عن رواية احسان عبد القدوس ومن اخراج كمال الشيخ ١٩٧١ ، هنا نجد انفسنا أمام شخصية تراجيدية ، فالباشا الشهير ، الذى ذهب صيته بين الناس ، والمتمتع بالصحة والثراء والنفوذ ، يشعر فى زاوية من قلبه بالضعف أمام صديق قديم ، من الأيام الخوالى ، رفض أسلوب الباشا في الحياة ، قال له لا ورفضه بحسم ، ترك فى أعماقه جرحا لا يندمل ، وها هو الباشا يريد تصفية حسابه مع الصديق - العدو - الذى مات ، عن طريق السطو على أسرته ، الزوجة والابنة ، فينجح مع الزوجة ويهزم تماما أمام الابنة ، إن انفعالات الباشا ، في معظم المواقف ، انفعالات مركبة ، مكونة من العديد من المشاعر المتضاربة ، تتطلب فنانا في حجم رشدى أباظة كى يستطيع استيعابها والتعبير عنها ، فعندما يواجه اضراب عمال أحد مناجمه فى

البداية ، يلاحظ بحسة المدرب ، تلك النظرات المتوعدة التى يرشقة بها أحد العمال ، وبنظره واحدة من رشدى أباظة يعبر عن انفعال مركب ، يشتمل على شيء من الخوف وشيء من الكره ، ويبدو كما لو كان بيت أمرا ، وهو يحاول أن يستميل العمال المتذمرين ، بينما يبرز لهم شيئا من قوته ، ملوحا لهم بجبروته .. وثمة بعد آخر فى الفيلم ، يعكسه رشدى أباظة بحساسية فائقه ، فعصر الباشا كله فى طريقة إلى التهاوى والانهيار .. إن الباشا هنا ينهار مرتين داخليا أمام الصديق القديم وابنته ، وخارجيا أمام رياح التغيير التى ستعصف به وبطبقته .. إن اغروراق عينى رشدي أباظة بالدموع ، فى النهاية ، ونظرته الغائمة ، التى تبدو كما لو كانت تتجه لداخل نفسه المظلمة ، الجريحة ، بقدر ما تتجه للآفاق البعيدة التى ترى فيها الكدر والغيوم من أبدع اللقطات التي قام رشدى أباظة بأدائها ، وهو ينهار على كرسى عاريا تماما أمام اخرين جاءوا للقبض عليه .. وهو فى انهياره يحتفظ بشيء من كبريائه فلا يملك إلا أن يطلب ما يستر به نفسه قبل أن يفارق الحياة .. دور بديع ، وأداء يعد من أرقى ما وصل إليه فن التمثيل السينمائى العربى .

أن مفتاح شخصية «رشدى أباظة» الفنية ، أو جوهره ، يكمن فى أنه رجل قوى ، يقف على أرض نفيسه صلبة ، يجمع بين قوة البدن وقوة الروح ، يساعده على التعبير عن هذا الجوهر ما يحظى به من جسم متسق ، ووجه واضح المعالم ، متناسق ، على درجة كبيرة من الشفافية ، وهو علي قدر كبير من الجرأة ، مقتحم ، يفجر الصراعات ويؤججها ويسير بها حتى نهاياتها .. وأدواره ، في مجملها ، تنويعات ، أو أقنعه لهذا الجوهر ، فثمة قناع رجل العصابات ، وضابط الشرطة ، ومخلب السلطة الشرس ، والشاب

الوطنى المناضل ، والزوج الفاسد ، والباشا المدافع عن مصالحه .. والقاسم المشترك بين معظم هذه الأدوار هو أنه طرف عنيد ، صلب ، عنيف ، فى الصراع .



رشــــدى أباظـة

# سامية جمال

## « الفراشة » .. رحلت فى صمت

النبات الذى يحفر طريقه بين الصخور فى الأجواء الموحشة ، يكون غالبا أكثر قوة وأشد تمسكا بالبقاء .. كذلك ، ذلك النوع من الناس ، الذى ينشأ فى ظروف صعبة ، ويطمح إلى أن يثبت جدارته فى الحياة ، ويعمل بارادة هائلة ، على النجاح والتفوق .

سامية جمال من النماذج الفريدة التي استطاعت ، بإصرارها ، أن تتغلب على واقعها الضنين ، فتخرج من دوائر النسيان ، إلى عالم الشهرة ، وتهرب من ظلال المناطق المعتمة لتغدو ، لسنوات طويلة وسط الأضواء .

هى ، فى الأصل ، زينب خليل إبراهيم محفوظ .. تاريخ مولدها غير مؤكد ، إما فى عام ١٩٢٤ ، أو فى عام ١٩٢١ .. لكن المؤكد أن مسقط

رأسـها كـان فى قـرية «ونا» الفقـيـرة ، من أعـمـال الواسطى بالصـعـيـد ، والدها ، الشيخ خليل إبراهيم ، متزوج من امرأتين .. لها أشقاء عدة ، أكبر وأصغر منها سنا .. انتقل والدها إلى القاهرة حيث سكن فى شقة متواضعة فى حى الأزهر الشعبى العريق ، الذى كـان يستقبل ، عـادة النازحين من الريف .. وفى سن الثامنة توفيت والدتها .. وبعد سنوات قليلة رحل والدها عن الدنيا .. وأساءت زوجة والدها ، المنهكة بأعبائها الثقيلة ، معاملتها .. ووجـدت زينب في الاستماع لأنغام وأصوات الاغـانى المتـصاعدة من « « جراما فونات » و « راديوهات » المقاهى المنتشرة في المكان ، قدرا من السلوى والعزاء .. ولكن ، سرعـان ما غـادرت شقة والدها المتوفى إلى شقة اختـها الكبيـرة فـاطمـة ، فى حى السـيـدة زينب ، المزدهر بأناشيد المداحين والصوفـيين ، إلا أن معـاملتـهـا كخادمـة في المكان الجديد ، دفـعـتـهـا إلي الانخراط فى مشـغـل خـيـاطة تملكه سيدة لهـا قـريب من رواد شـارع عـمـاد الدين ، العـامر «بالتيـاترات» والملاهى و«الكازينوهات» .. وعن طريق هذا «القريب» وصلت إلى بديعـة مصابنى ، لتبدأ مشوارها الطويل ، من القـاع إلى إحدى القمم .

انضمت زينب إلى مجاميع الراقصات اللاتى يشكلن «بروازا » للراقصة الرئيـسـيـة .. مـجرد ديكور بشرى ، يلف ويدور ويتـراجع ليفـسح الصـدارة لبطلة العرض الاستعـراضى الراقص .. وكـانت مـثل زمـيلاتهـا ، تمسك إما «ببـالونتـين» ملونتين ، أو ببـاقـتـين من زهور صناعـيـة ، أو أى اكـسوارات أخرى ، تنعكس عليـهـا الأضواء فـتـخطف الأبصـار وتدارى ضعف وانعدام مهارة راقصات المجاميع .

ببناء على إلحاح زينب ، وافقت بديعـة مصـابنى على أن تقدم وحدها

رقصة كاملة .. وما إن انطلقت إيقاعات الطبلة ، وصدحت الموسيقي وبدأت خطوات زينب حتى انتابها الارتباك ..تعثرت وفقدت القدرة على التحكم فى أجزاء جسمها ، وأدركت أن الرقص أمام المرآة لا علاقة له بالرقص فوق خشبة المسرح .. ولأن الرواد ، خصوصا السكارى منهم ، لا يرحمون ، فإن سخرياتهم وضحكاتهم الماجنة ، تعالت فى الصالة لتطغى على الموسيقى على الرغم من إيقاعاتها المرتفعة .. وانكمشت زينب وتراجعت لتنسحب إلي الكواليس ومنها إلى الصالة ، حيث أصبحت من فريق «فاتحات الزجاجات» المسؤولات عن مؤانسة الزبائن .

## رواية .. مصطفى أمين

فى ١٩٩٦٠/١/٢٧ ، كتب مصطفى أمين فى مجلة «آخر ساعة » ، مقالة طويلة عن سامية جمال ، رسم فى احدى فقراتها ، صورة لما كانت عليه «زينب» ليلة رأس سنة ١٩٤١ ، حيث كان يقضى ليلته مع صديقه كامل الشناوى .

يقول مصطفى أمين : تلفت حولى فوجدت راقصة صغيرة ترتدى ثوبا أخضر من القماش الرخيص .. كانت جالسة وحدها فى ركن في الصالة ، لم يدعها أحد للرقص ، حتى السكارى لم يشعروا أنها امرأة فيها ملاحة . كان شعرها مقصوصا بيد حلاق غشيم ، وكان الطلاء على جهها كئيبا رخيصا لا فن فيه ولا جمال ، وكان حذاؤها قديما تكاد تبرز منه أصابعها ، وكانت النظرة الأولى إليها تجعلك تتصور أنها خادمة احدى الراقصات لا راقصة ، لم يكن فى ثيابها الفتنة والاغراء التي تجدها في ثياب الراقصات .. كنت تشعر أنها تنظر باستغراب إلي ما حولها ، كأنها قروية جاءت

إلي المدينة لأول مـرة فاعمتها أنوارها ، وبـدت كأنها تنظر إلى ما فيها ببلاهة وخوف !

ويستمر مصطفى أمين فى روايته ليحكى ، بطريقة يشوبها الفخر المغالى فيه ، كيف منحها جنيها كاملا ، مما حول «بأسها إلى أمل» وحول «فقرها الروحى إلي ثروة من العواطف»!؟ وأخيرا يرسم مصطفى أمين صورة أخرى لما أصبحت عليه زينب ، بعد أقل من عشر سنوات، فقد غيرت اسمها إلي سامية جمال ، وأمست نجمة السينما ومصدر البهجة ، كراقصة ، فى المناسبات ، وليالى الفرح ..

يقول مصطفى أمين : « وذات يوم دعيت إلى حفلة في قصر عابدين .. وكان هناك الملك السابق والأمراء والأمير فيصل ورياض الصلح رئيس وزراء لبنان وسعد الله الجابرى رئيس وزراء سوريا والدكتور أحمد ماهر رئيس الوزراء والنقراشي وزير الداخلية . وجاءت سامية جمال تتهادى وهى ترقص على أنغام الموسيقى .. كانت ترتدى ثوبا أحمر يكشف عن مفاتن جسمها الخمرى ، وكان شعرها الأحمر يرقص على أنغام الموسيقى . وكانت العيون كلها تلف وتدور معها . وهى تتقدم وتتأخر بينما يتماوج جسمها وكأنه جزء من الأنغام والألحان » .

إنتهى كلام مصطفى أمين ، ولعل أهم ما فيه يتمثل فى ذلك التباين ، إن لم يكن التناقض ، بين صورتيها ، في عام ١٩٤١ من ناحية .. وبعد سنوات عدة من ناحية ثانية ، وهو التباين الذى يعبر عن المشوار الطويل الذى قطعته سامية جمال ، فى زمن قياسى ، لتصبح مختلفة تماما ، عما كانت عليه .. فماذا حدث ؟

## العمل .. ثم العمل

عقب الفشل الذريع الذى أصاب سامية جمال ، عندما قدمت رقصتها المنفردة فى صالة بديعة مصابني ، اقتصدت من الجنيهات الثلاثة التى تتقاضاها شهريا ، ما يمكن أن تدفعه لمدرب الباليه «ايزاك ديكسن» ، كى يعلمها كيف ترقص على أطراف أصابعها برقة ورشاقة ، فتبدو كالفراشة ، خفيفة ، منطلقة ، تملأ خشبة المسرح بالحيوية والحياة ، تسيطر تماما وبليونة ، على جميع أجزاء جسمها .. كما تعلمت وتعودت أن تظل مبتسمة ، ليس بشفتيها فحسب ، بل بقلبها أولا ، ثم بعينيها المتلألئتين بالشقاوة والوعوده .. ثم بشفتيها المنفرجتين عن ابتسامة عريضة ، تبدو طبيعية تماما ، تكشف عن أسنان متسقة ، يزيد من وضوح بياضها لون بشرتها الخمرى .

عندماوقفت سامية جمال ، فى دائرة الضوء لتقدم رقصة فردية ، كانت أكثر مهارة وثقة ، فجذبت إليها الأنظار ، وتوالت نجاحاتها ، فانتقلت من كازينو بديعة مصابنى ، إلى ملهى « الدولز » إلى « الأريزونا » ..وأدركت قدرتها على الهيمنة على مشاهديها ، مما زاد ثقتها فى سحرها الخاص ، حتى أنها فى احدى الليالى ، انكسر كعب حذائها فى أثناء تأديتها لرقصتها ، فما كان منها إلا أن تخلصت من حذائها ، وواصلت الرقص ، بلا تردد أو ارتباك .. وصفق لها المشاهدون ، وإن كانت الصحف أطلقت عليها اسم « الراقصة الحافية» !

كما صعدت سامية جمال فى عالم الرقص من القاع ، دخلت عالم السينما من ثقب إبرة.. فعن طريق «ريجيسير» ظهرت ،لأول مرة ، فى لقطة عابرة ، ضمن المجاميع ، فى «ممنوع الحب» لمحمد كريم ١٩٤٢ ، ثم..

ضمن الكومبارس .. ، فى أفلام أخرى .. إلى أن حظيت بلقطة طويلة ، تجلس فيها على ذراع كرسى محمد عبد الوهاب ، وتمر بأصابعها على شعره وقد استبد بها الحب الولهان ، فى «رصاصة فى القلب» لمحمد كريم ١٩٤٤ .

فيما يبدو أن ولى الدين سامح مهندس ديكور ومنسق مناظر «رصاصة فى القلب» لاحظ ما تتمتع به سامية جمال على الشاشة ، من حضور آسر فضلا عن وجهها الحساس الذى تعبر به ، ببساطة وعفوية ، عن انفعالاتها الداخلية ، لذلك أسند لها بطولة أول أفلامها «أحمر شفايف» ١٩٤٦ ، أمام نجيب الريحانى .

فى «أحمر شفايف» قامت سامية جمال بدور عاملة فى مصنع يفصلها صاحبه فيعطف عليها ، مسؤول الحسابات نجيب الريحانى ، فيأخذها إلى بيته لتعمل كخادمة لأسرته .. وسرعان ما تتحرك عواطف ، أو قل رغبات الكهل نجيب الريحانى تجاه الفتاة ، فائقة الأنوثة ، باعثة الحرارة ، المتفجرة بالشباب ، سامية جمال .. وطوال الفيلم ، لا يدرى الريحانى ، ولا ندرى معه ، هل هى تريده فعلا ؟ .. إن شقاوة عينيها ونظرتها الجانبية وجاذبية ابتسامتهاودلال حركاتها ، كلها أمور تتضمن معنى الغواية ، لكن شيئا ما ، طفولى البراءة يمنعه من التقدم نحوها ، لقد نجحت سامية جمال فى أول اختبار كبير لها فى أن تمزج الاغراء بالملائكية والدعوة بالتحذير .

توالت بطولات سامية جمال أمام فريد الاطرش ، الذى ارتبطت معه بقصة حب شهيرة فى الواقع ، وبدت آثارها واضحة فى أفلامها معه ، مثل «حبيب العمر» لبركات ١٩٤٧ ، «أحبك انت» لأحمد بدرخان ١٩٤٩ و«عفريته هانم» لبركات ١٩٤٩ و«آخر كذبة» لأحمد بدرخان ١٩٥٠ و«تعالى سلم» لحلمى رفلة ١٩٥١ و«ما تقولش لحد» لبركات ١٩٥٢ .

فى هذه الأفلام قدمت سامية جمال أجمل رقصاتها على أنغام أغانى فريد الأطرش ، فى «تابلوهات» تستوحى رقصات معظم الأقطار العربية ، ومن ناحية الأداء التمثيلى اكتسبت سامية جمال خبرة ودراية بعملها مع كبار المخرجين ، فإلي جانب صلاح أبو سيف الذى قدمها فى «الصقر» ١٩٤٩ و«الوحش» ١٩٥٣ ثم عز الدين ذو الفقار ، الذى منحها بطولة أفلام عدة مهمة : «قطار الليل» ١٩٥٣ ، «رقصة الوداع» ١٩٥٤ و«الرجل الثانى» ١٩٥٩

وإذا كان لكل نجمة شخصية مميزة تتألق بها على الشاشة ، فإن سامية جمال حققت أفضل مستوياتهافى الأدوار التى تظهر فيها كامرأة ذات معدن طيب ، تسيطر عليها قوى الشر ممثلة في عصابة تجبرها على اقتراف العديد من الأعمال الاجرامية .. ولكن وسط إنغماسها فى مستنقع الشر ، تتمرد على الاغلال المكبلة لها ، وتندفع ، بكل قوتها ، ضد العصابة التي تستخدمها .. ولعل دورها فى «زنوبة» لحسن الصيفى ١٩٥٦ ، قد يكون نموذجا كلاسيكيا لهذه الأدوار .. إنها هنا تقع فريسة لعصابة يقودها محمود إسماعيل ومساعده العنيد استيفان روستى ، ويجبرانها على استدراج الشاب الطيب شكرى سرحان ، كى يسقط في حبائلها وتتزوجه وتجعله مدمنا للأفيون الذى تذيبه له فى فناجين القهوة .. لكن قلبها يتفتح له فتحبه .. وها هى تتضور ألما عندما يتوسل إليها من أجل أن تعد له فنجانا من قهوة أدمنها .. إن أداء سامية جمال ، فى مثل هذه المواقف المعتمد على عفوية الصدق الداخلى والفهم المستند إلي خبرة لا يستهان بها من تجارب الحياة ، يثبت جدارتها كممثلة قدمت أكثر من خمسين فيلما ، من استعراضى ، إلي ميلودرامى إلي كوميدي .

تزوجت سامية جمال ، مرتين ، الأولى فى بداية الخمسينيات ، من أمريكى محتال ، اسمه «شبرد كنج» ذهبت معه إلى بلاد العم سام حيث اكتشفت أنه «بلطجى» مدمن للخمر ، لاعب للقمار ، عنيف ففشلت الزيجة فشلا ذريعا ، عادت بعدها إلي بلادها ، نادمة على ثمانية عشر شهرا أضاعتهما بعيدا عن الفن .

ثأرت سامية جمال من هزيمتها تلك ثأرا مزدوجا فمن الناحية الفنية أخذت تعمل بلا كلل ، وبكل جدية ، ومن الناحية الشخصية ، اقترنت بالفنان رشدى أباظة حيث احتفظت به كزوج لأكثر من عقد ونصف العقد .

بعد اعتزال سامية جمال عام١٩٧٢ ، عندما لم يحقق فيلمها «الشيطان والخريف» لأنور الشناوى نجاحا يليق بها ، خصص لها مهرجان القارات الثلاث المقام بمدينة «نانت» الفرنسية ، برنامجا عرض فيه مجموعة من أفلامها ، عام ١٩٨٤ .. وأمام ألف مدعو ، قدمت سامية جمال ، للمرة الأخيرة ، احدى رقصاتها ووصفتها وكالة الأنباء الفرنسية بقولها : «إن سامية جمال رقصت فى البداية على أنغام الموسيقى المصرية ثم على ايقاع تصفيق المشاهدين وأكدت أنها لا تزال تتربع على عرش الرقص الشرقى الذى احترفته منذ ما يقرب من ٥٠ عاما » .. وجاء فى تقييم النقاد وبقية وكالات الأنباء «أن ما قدمته سامية جمال كان أجمل ختام للمهرجان» .

فى صمت رحلت سامية جمال ، في أول أيام كانون الأول ( ديسمبر ) ١٩٩٤ بعد حياة تموج بالعمل ، أثبتت فيها أن الانسان يستطيع بصموده وجلده واصراره ، أن يشق طريقه ويساهم فى صنع مستقبله ، برغم أو بفضل ، ظروفه القاسية .

# سعاد حسنى

## شمس ستشرق من جديد

شيء ما يتلألأ فى روح سعاد حسنى ، ويظهر جليا على الشاشة ، ويبدو كسر من الأسرار التى يصعب ادراكها أو تفسيرها .

أنه ذلك النبل الخاص الذى يلتمع للحظة فى العينين ، مهما كان اذلال الموقف الذى تعايشه ..

ثمة دائما درجة من الكبرياء الانسانى الفريد ، لا تخطئها نفس المشاهد .. يتجسد فى لفتاتها ، على نحو مبهم ، حتى عندما تؤدى دور المرأة التى سحقتها الظروف .. وهى تعطي احساسا هائلا بالقدرة على منح الآخرين دفئا وحنانا ، فى الوقت الذى تعانى فيه البرودة والجفاف .

فى « القاهرة ٣٠ » لصلاح أبو سيف و «شفيقة ومتولى » و «الكرنك» لعلى بدرخان تؤدى سعاد حسنى دور الإنسانة المغلوبة على أمرها ، محظية فى الفيلم الأول ، عاهرة فى الفيلم الثانى ، مغتصبة فى الفيلم الثالث .. لكنها ، وسط العتمة المحيطة بها ، تشع بضياء ينفذ وسط الظلام ليثبت أن روح الإنسان مهما علاها الصدأ تظل نقية لامعة فى جانب من جوانبها .

عندما تتزوج فى «القاهرة ٣٠» من محجوب عبد الدايم - حمدى أحمد - زيجة تعلم تماما أنها ليست سوى عقدا مروعا ستصبح بمقتضاه عشيقة خاصة للباشا ترفع عينيها لأول مرة ، بعد الزفاف ، إلى وجه عريسها النذل ، المتوتر ... وقبل أن تنطق بكلمة واحدة .. تحس في نظرتها الممتلئة بالشجن ، شفقة غامرة تجاه الرجل الفاقد الكرامة . والذى عليه أن يقوم بدور الزوج والقواد فى آن واحد .

هذه الشفقة الآسرة والمؤثرة ، والتى تلامس شغاف قلب المشاهد ، تترقرق في عينيها تجاه شقيقها فى «شفيقة ومتولى » ..ومتى ؟

مرة فى الحلم أو المشهد التخيلى الذى ترى فيه أخاها - أحمد زكى - وهو يدخل إليها فى مخدعها بالوكر المشبوه ، فلا تحاول المقاومة ، بل وتبدو كما لو كانت تتفهم مشاعره تماما ، ويخفق قلبها مع قلبه ، وتستسلم لمقتلها وقد انتابها ذلك الإحساس المرهف بالشفقة من أجله .. والمرة الثانية ،



سعاد حسني

الواقعية ، عندما يصحبها معه إلى قريتهما المنسية فى الجنوب ، ليقتص منها ، فلا تجد فى عينيها أى أثر لكراهية أو غضب .. سوى ذلك الشعور المدهش بالرحمة والمحبة والشفقة .

وعندما تنهار فى «الكرنك» و تهان ، وتغتصب ، تجدها ، فى محنتها قادرة على أن تحنو ، كأم رؤوم ، على حبيبها المدمر مثلها ، إسماعيل الشيخ - نور الشريف - الذى تهبه نفسها ، ويكتشف ، فى الفراش ، أنها ليست عذراء ، وبينما يصبح نهبا للألم والعذاب ، يرتسم على وجهها المنكسر نوع من العذاب النبيل ..من أجله وليس من أجلها ..

**البداية**

بدأت سعاد حسنى مشوارها الفنى بفيلم «حسن ونعيمة» لبركات عام١٩٥٩ .. كانت فى الثامنة عشرة من عمرها ، وكثيرا ما تحدثت ، حديثا مريرا ، عن طفولتها ، البالغة الصعوبة ، وعن خلافات عائلية بين الأم والأب ، تركت فى نفسها أثارا حزينة وجروحا لا تندمل .. ومن الواضح انها شاهدت وتعلمت الكثير فى طفولتها ، وستصبح هذه المشاهدة وتلك المعروفة مرجعا لها ، حتى دون أن تعى ، على شاشة السينما .. وإذا كانت «سندريللا» فى القصة الموغلة فى القدم ، قد أنقذها الأمير وانتشلها من عالمها الضنين ، فإن «الفن» كان بمثابة الفارس الذى اختطف الفتاة من واقعها القاسى ليذهب بها إلى آفاق بعيدة .

والفارس الجديد ، المسمى «بالفن» لا يختار اختيارا عشوائيا ،ولا يمنح إلا لمن يستحق ، ومنذ البدء كانت سعاد حسنى تستحق ، عن جدارة ، أن تكون موضع الاختيار ، فهى تتمتع بموهبة كبيرة لا شك فيها : وجه صاف

بقدر ما هو جميل ، متسق التقاطيع ، جماله ليس من النوع الطاغى الذى يسدل ستارا سميكا بينك وبين صاحبته ، ويخلف فيك احساسا بأنها بعيدة المنال ، آتية من عالم آخر ، ولكنه جمال هادىء أليف ، تأنس له على الفور وتشعر بأن صاحبته قريبة لك قرب الأخت أو إبنة الخال أو الزميلة أو الصديقة ، وهو وجه شفاف ، يعبر ببساطة عن أدق الانفعالات ، بألوانها ودرجاتها المختلفة والمتباينة ، فالعينان الواضحتان ، الصادقتان ، تكشفان بوضوح عما يعتمل فى روحها ، فإذا ابتهجت فإن أشعة الفرح تنفذ إلى قلبك ، وإذا حزنت فإن غيوم الكدر تصبح ملموسة أمامك ، وهى تنتقل من انفعال لانفعال ، على نحو سلس لا أثر فيه للصنعة أو التردد .. تلقائية إلى آخر الحدود . تقنعك فى صمتها .. وإذا تكلمت . فإن صوتها يجسد بنبراته أدق خلجاتها .

## أو فيليا .. على الدوام

قبل أن تمثل أول افلامها التقت بالأديب الشاعر والقصاص والسينمائى عبد الرحمن الخميسى ولعله كان بصيرا تماما عندما وجد فيها ما يؤهلها لأن تقوم بدور «أوفيليا» فى مسرحية «هاملت» الشهيرة لوليم شكسبير .. «أوفيليا» ، البريئة العذبة ، التى تصغى أكثر مما تتحدث ، والتى تنعكس على وجهها البديع آثار كلمات الآخرين ، الكلمات التى تحييها وتميتها ، القليل منها ينعش روحها والكثير منها يمرضها ويقتلها .. «أوفيليا» الرقيقة التى لم تتجاوز العشرين من عمرها والتى يخفق قلبها بحب الآخرين ولكنها لاتجد منهم إلا الشقاء والعنت ، سواء من والدها المتآمر الذى يريد أن يستخدمها كمخلب لتحقيق أغراضه ذات الطابع الانتهازى الذى يتلاءم مع دسائس القصور ، أو من حبيبها «هاملت» المتردد الشكاك ،الذى

يتهمها فى نوبات جنونه ، بأفظع الأوصاف .. « أوفيليا » ضحية عالمها المنحط ، المظلومة ، التى لم يلتفت النقاد لمأساتها بينما استأثر حبيبها وجلادها «هاملت» بكل الاهتمامات.، فاطلق شكبير اسمه على الرواية ، وكتب الباحثون والدارسون عنه عشرات الآلاف من الأوراق بينما هى ، الحلم وشعاع النور ، ظلت نسيا منسيا .

لم تمثل سعاد حسنى دور « أوفيليا » ولكنه عاش فى وجدانها نوعا من التماثل بينها وبين تلك الزهرة الرقيقة ، وعندما أدت شخصية البطلة فى «حسن ونعيمة» كانت أقرب ما تكون إلى « أوفيليا » : الطهارة والجمال الهادىء والقلب العامر بالحب .. وعلى وجهها الناضر الصبوح ، تنعكس معانى كلمات الأغانى ، فتحس بأنه ، كما لو كان مصدر الألحان .

لاحقا سيظل جزء من « أوفيليا » نابضا بالحياة فى الكثير من الأدوار التى ستؤديها بل وربما ستجد أنها ، فى حياتها تشبه « أوفيليا » فعشيقها القاسى «الفن» يهاجمها بشكوكه ، بين الحين والحين ، فيكاد يفقدها الثقة فى نفسها ويجعلها تنكمش وتنطوى على ذاتها بل ويكاد يدفعها إلى الانتحار الفنى .

## النجاح منذ الدور الأول

نجح «حسن ونعيمة» نجاحا طيبا ، ولفتت سعاد حسنى الأنظار .. ولكن بدلا من أن ينتبه أباطرة السينما التجارية إلى ما تملكه من إمكانات تجسيد الأدوار المتعددة الأبعاد والألوان ، لم يروا فيها بحيويتها ، وحداثة سنها ، الا البنت اللطيفة الشقية ، المنطلقة ، الأميل إلى المرح ، والتى تتعلق بعنق من تحب والتى قد تبكى قليلا بكاء طفوليا ، ثم تغمرها

السعادة فى النهاية حسب تقاليد السينما المصرية .. أى أنها طوال ما يقرب من العشر سنوات كانت اقرب إلى «سندريللا» منها إلى «اوفيليا» وفى هذه الفترة قدمت من خلال حسام الدين مصطفى «الأشقياء الثلاثة » و «سر الهاربة» و «شقاوة بنات» و «الشياطين الثلاثة» و المغامرون الثلاثة» و «شقاوة رجالة» .

وعلى المنوال نفسه ، أدت أدواراً متواضعة فى أفلام نيازى مصطفى «الساحرة الصغيرة» و «لعبة الحب والزواج» و «صغيرة على الحب» و «جناب السفير» و «بابا عايز كده» وحتى فى «إشاعة حب» لفطين عبد الوهاب ، «والسفيرة عزيزة» لطلبة رضوان ، و «فتاة الإستعراض» لمحمود ذو الفقار - وهى من أفضل أفلام تلك المرحلة - ظلت أسيرة لشخصيات مسطحة ، مكتوبة بإهمال ، مكررة ، لا تحتاج لطاقات خلاقة ولا تعطى للفنان أية فرصة للإبداع والتألق .

## الاكتشاف المتجدد

كان من المحتمل أن تصبح سعاد حسنى ، إذا استمرت فى هذه الأدوار ومع تقدم السن مجرد ذكرى عزيزة ولاقتربت من دائرة الظل ، مثل زبيدة ثروت أو زيزى البدراوى أو عايدة هلال .. لكن بعض فرسان « السينما الجديدة» التى ولدت فى بداية السبعينات ، أدركوا وبقوة ، أنها وبإمكاناتها الهائلة المطمورة ، التى لم تظهر بعد من الممكن أن تجسد على نحو ما رؤيتهم الشابة للحياة ، وإن تحول أفكارهم إلى لحم ودم ومشاعر ، على شاشة السينما ومن هنا ترسخت بين سعاد حسنى والأساتذة الجدد علاقة فنية - فكرية بالغة العمق والفاعلية ارتقت بهم بقدر ما ارتقوا

بهاوجاءت المحصلة العديد من أفضل الأفلام التى عززت التيار الجاد فى السينما العربية .

مع رأفت الميهى كاتب السيناريو الموهوب ، المتوهج ، ستقدم «غروب وشروق» و «على من نطلق الرصاص» لكمال الشيخ و «غرباء» لسعد عرفه و «أين عقلى»لعاطف سالم و«الحب الذى كان» لعلى بدرخان .

## مرحلة النضوج

فى هذه الأفلام انتهت مرحلة «البنت الشقية» ودخلت فى مرحلة جديدة : المرأة الناضجة ، التى تواجه ، بكل ما أوتيت من قوة ، عالمها ، والتى ، على الرغم من عنائها تحاول أن تعيش حياتها وتنتزع حقها فى البقاء .. لقد وجدت الفنانة الكبيرة أخيرا ، تلك الأدوار المتعددة الجوانب ، العميقة الأغوار ، وكان عليها أن تتفهم وتعبر ، عن أكثر المواقف تركيبا وتعقيدا .. واجتازت الاختبار بتفوق ، فتقاسم معها الآخرون ، النجاح .

فى «غروب وشروق» تؤدى دور الإبنة الأرستقراطية اللاهية ، العابثة ، التى لا تدرك ما سيجره عليها ، وعلى من حولها ، سلوكها المستهتر .. ولأن كاتب السيناريو رأفت الميهى لا ينظر للأمور نظرة اخلاقية ضيقة ، فإنه رأى فى جانب من روحها ، شعاعا مضيئا ، ففسادها الظاهر يأتى نتيجة للجوع العاطفى الذى تعانيه فى كنف والدها الباشا ، أحد المسؤولين الكبار فى البوليس السياسى ، الذى عزلها عن نسيم العلاقات الإنسانية المنعشة ، فأصبحت على ما هى عليه الآن ، تنجرف نحو علاقات جسدية عابرة كبديل مدمر للعلاقات السوية . وطوال الفيلم ، تجعلنا سعاد حسنى ، بتألقها الروحى نشعر بهذا الشعاع المضىء فى داخلها .. وعندما يقترب زوجها ،

من باب شقة صديقه الذى كلفه بإخراج المرأة التى التقطها من الطريق ، يخفق قلبنا بشدة من أجلها ، وفى موقف عاصف ، يفتح الزوج باب الحجرة ليفاجأ بزوجته . فى الفراش ، بملابسها الداخلية .. وتغطى المرأة نفسها بسرعة ، ووسط مشاعرالخجل والرعب ، تعبر سعاد حسنى بعينيها عن شعور ثالث مرهف ومذهل ونبيل .. شعور بالشفقة والأسى من أجله ، فهى فى محنتها ، وحتى وهو يجرها من شعرها ، تبدو بالشعاع المضىء فى روحها متفهمة تماما ، بل تكاد تشاطره عذاب قلبه المتحطم .

مثل هذه الانفعالات المتباينة ، المتداخلة ، بدرجاتها المتعددة الاتجاهات والألوان ، والتى تكاد تكون جديدة فى الأفلام المصرية ، كان من الصعب إن لم يكن من المستحيل أن تجسدها ، وأن تصهرها فى بوتقة عيونها ، على هذا النحو السلس البسيط إلا سعاد حسنى أو .. فاتن حمامة .

إذن .. فسعاد حسنى ، لا تملك القدرة على الإصغاء فحسب ، حيث تتحول كلمات الآخرين إلى انفعالات على وجهها ، ولكنها أيضا تعايش وتدرك ، مشاعر وأحاسيس الممثل أو الممثلة التى تقف أمامها . وبالتالى فإنها عندما تتكلم ، تشحن كلماتها ، بدقة ، بالمعانى التى تدرك وقعها ورد فعلها على من توجه له الحوار .

فمثلا ، فى «الحب الذى كان» تواجه زوجها ، بلا توقع منه ، بطلب الطلاق .. ولانها لا تكرهه ، ولا تريد أن تجرحه ، فإن طريقة نطقها للجملة تجمع بين الحسم والرقة .

وتصل سعاد حسنى إلى مستوى رفيع فى «الجوع» لعلى بدرخان .. وعلى الرغم من تفوق العديد من مشاهد الفيلم إلا أن ثمة مشهدا يعد من

أجمل المشاهد التى أدتها سعاد حسنى وأكثرها اكتمالاً . فعندما تختلى سعاد حسنى الحامل سفاحا ، بزوجها الذى تستر عليها ، عبد العزيز مخيون ، فى حجرته الرطبة المظلمة ، البالغة الفقر ، تعبر الفنانة عن خليط فوار ، متجانس ومتضارب ، من مشاعر حادة فياضة ، لا تلجا إلى الكلام ، غير الموجود أيضا ، ولكنها بعيونها واختلاجة شفتيها ، تظهر له إلى جانب المودة ، إحساسها بالعرفان ، وتبدو فى لحظة ، كما لو كانت تتمنى أن تهبه نفسها، وأن يقترب منها ويلمسها ..

هى أبعد ما تكون من الرغبة ولكنها تريد أن تبهجه .. تقول له ، بروحها أنها بريئة وطاهرة أو على الأقل ستصبح كذلك .. وانها لن تنسى له هذا الجميل .. فهكذا تعد عيناها . أنه من المشاهد التى تعبر ببلاغة عن ثراء روح الإنسان وسط الفقر المادى الشديد .

## قوة داعمة للمخرجين الشبان

مع سعيد مرزوق قدمت فيلمى «زوجتى والكلب» و «الخوف» .

فى الفيلم الأول تبدو ، من خلال شكوك وهواجس زوجها محمود مرسى العصبى المزاج ، إما ملاكا طاهرا ، وإما خائنة ، وفى الفيلم الثانى ، تجسد ، بعيونها الزائغة وتوترها ، حيرة وقلق جيل نكسة ١٩٦٧ .

قدمت سعاد حسنى مع سمير سيف أدوار الفتاة الضائعة ، ابنة سيرك الشوارع ، المتقلبة ، العاصفة ، وذلك فى «المتوحشة» ثم ، فى «المشبوه» ، فتاة الليل التى ترنو لحياة مستقرة آمنة ، تدافع عنها ، عندما تحققها ، بكل كيانها .. ثم ، فى «غريب فى بيتى» المتمتع باتجاهه الكوميدى تدخل فى نزاع طويل ، من أجل البقاء فى شقة ينازعها فيها آخر .

وكما منحها محمد خان دورا جميلا فى «موعد على العشاء» ، منحته بدورها أداء مرهفا ، يحقق أفضل ما يتمناه المخرج السينمائى .

أما فى «حب فى الزنزانة» لمحمد فاضل ، تتآلف كعادتها ، مع شتى مراحل دورها سواء كنزيلة سجن أو ربة بيت وسواء كانت آملة أو يائسة ، فهى تستطيع ، بلا عناء أن تكون أى شىء تريده وهى تعد ، عن جدارة ، قوة دعمت حضور طابور طويل من أهم مخرجى السبعينات : على بدرخان ، سمير سيف ، محمد خان ، سعيد مرزوق ومحمد فاضل .

أما بالنسبة للمخرجين الكبار ، فالحق أن صلاح أبو سيف ، المتمتع بعين لافتة بصيرة ، كان أسبق الجميع فى الانتباه إلى طاقتها المدخرة التى اطلقها إلى آفاق بعيدة فى «القاهرة ٣٠» ١٩٦٦ واستثمرها بقدراتها الكوميدية والتراجيدية فى «الزوجة الثانية» ١٩٦٧

وإذا كانت سعاد حسنى أضفت على «الاختيار» ليوسف شاهين نفحة خاصة ، مميزة في تجسيدها لشخصية الزوجة المراوغة الغامضة ، فإنها وصلت بكمال الشيخ ، ومعه ، إلى أفضل المستويات ، في «غروب وشروق» ١٩٧٠ و «على من نطلق الرصاص» ١٩٧٥ .. وحققت ، مع سعد عرفة ، انضج أفلامه «غرباء» ١٩٧٣ والذي يبحث فيه مع بطلته ، وسط تضارب الاتجاهات الفعلية عن الأفكار التى تعيشها بها حياتها .

ووسط هذه الباقة من أفلام الكباريبرز فيلم «خللى بالك من زوزو» لحسن الامام والذى كتبه الشاعر الفنان صلاح جاهين .. والحق اننا ظلمنا هذا الفليم كثيرا عندما رفضناه جملة وتفصيلا ، فهو الآن ، بعد مرور أكثر من عقد ونصف العقد على انتاجه (١٩٧٣) ، تبدو لنا قيمته الإيجابية أكثر

وضوحا . فالفيلم الذى يدور حول ابنة راقصة تدرس بالجامعة ، وتقف منها العناصر المحافظة موقفا معاديا ، وتجبرها على ترك دراستها ، إلا أنها تواجه الجميع بشجاعة ولا تتنكر لأمها ، وتعود إلى مواصلة تلقى العلم من جديد .

« خللى بالك من زوزو » ينتصر للحاضر ضد الماضى ، وينتصر للمستقبل ضد الحاضر ، ويثبت أن الانسان مهما كان ماضيه من الممكن أن يغير مستقبله ويؤمن بأن العلم أحد شروط التحرر ، وحق لكل مواطن ، وفى الوقت ذاته يشن حمله من السخرية على المتعصبين الأقرب إلى المرضى .

فى هذا الفيلم ، ملأت سعاد حسنى كل المشاهد بالبهجة والحيوية عندماغنت بصوت معبر جميل ، العديد من الأغانى التى انتشرت انتشارا واسعا .. ولامست القلوب فى ذلك الموقف المتأجج بالعواطف . الذى تعلن فيه بشجاعة أن المرأة البدينة ، التي يسخر منها السخفاء - «تحية كاريوكا » هى أمها وأنها ، بصدق تحب وتحترم هذه الأم .

سعاد حسنى بطلة جيلنا فى مجال السينما ، القدرة والثروة ، عاشقة «الفن» القاسى المتردد ، الذى يحيطها بسحب الشك الداكنة بين الحين والحين فيجعلها تنسحب بضيائها ولكنها حتما تعود .. فلا يمكن للشمس مهما كان تلبد الغيوم إلا أن تشرق من جديد

# الجمهور
# لم يعتزل شادية

شادية أو فاطمة محمد شاكر ، الفنانة الكبيرة ، قالت بمناسبة قرار تكريمها ، في مهرجان القاهرة السينمائي «أنا فخورة بتاريخي الفني .. وأعتز بأعمالي التي قدمتها خلال مشواري الفني ، وسعيدة بأنهم تذكروني رغم أنني ابتعدت عن الساحة الفنية واعتزلت منذ سنوات عديدة» . إن شادية ، لها كل الحق في أن تفخر بتاريخها الفني ، وعندها كل المبررات كي تعتز بأعمالها .. لكن قولها «بأنهم» تذكروها إنما هو قول تعوزه الدقة ، ذلك أن أحدا لم ينسها أبدا .. فهي ، بعشرات الشخصيات التي أدتها ، كانت ، ولاتزال ، وستظل ، في العقل والقلب ، فإن كانت شادية قد اعتزلت الفن فإن الجمهور لم يعتزل شادية وبقي وفياً لمشوارها الفني الغني بالعطاء .

فى بطولة «المرأة المجهولة» لمحمود ذو الفقار ١٩٥٩ ، خطت شادية خطوة واسعة إلى الأمام .. بل ويمكن القول ، بلا تعسف ، أنها غدت فنانة كبيرة ، لا تتقيد فى أدوارها بمواصفات معينة، ولكنها تستطيع اداء الشخصيات المركبة ، شديدة الصعوبة .

فى هذا الفيلم ، المعتمد على رواية فرنسية ميلودرامية الطابع ، من النوع الذى تهيم به السينما المصرية ، ويتقنه محمود ذو الفقار ، تتقلب الاحوال بالبطلة ، «فاطمة» أو شادية التى مرت بثلاث مراحل .. إنها فى البداية زوجة سعيدة للطبيب عماد حمدى ، تعيش حياة هادئة ، دافئة .. تضفى عليها شادية ، بروحها المرحة ، درجة عالية من البهجة ، فهى تملأ المكان بالنشاط والعواطف ، والاطمئنان إلى الزمان المقبل المملوء بوعود جميلة خصوصا بعد أن تلد وليدا اسمه سمير ، سيصبح ، شكرى سرحان ،

لكن الأيام الحلوة تذهب سريعاً .. فعلى طريقة الميلودرامات الشعبية ، تزور شادية إحدى صديقاتها ، وهى لا تعلم سر البيت الذى ذهبت إليه ، فشرطة الآداب تدهم المكان لتقبض على كل من فيه .. وعلى الرغم من أن الشرطة تطلق سراح «فاطمة» لعدم توافر الأدلة ، فإن والدة الطبيب ، قاسية القلب ، تطردها من عش الزوجية .. عندئذ تبدأ المرحلة الثانية ، ففاطمة ، تعمل فى ملهى ليلى وهاهى تضع طلاء الوجه الكثيف على وجنتيها ، وثمة «حسنة» إلى جانب شفتيها المصطبغتين باللون الأحمر القانى .. فى هذه المرحلة تتغير طريقة كلام شادية ، فتصبح خالية من براءة المرحلة الأولى .. ونظراتها ، تغدو أكثر جرأة ، وتظهر لها مخالب وأنياب معنوية فالتعامل مع ذئاب الليل دفعها لأن تكون حذرة منتبهة ، مهيأة دائما للدخول فى معركة .. خصوصا ضد البلطجى «عباس» كمال الشناوى الذى يفرض



شـــــــاديه

عليها الاتاوات ، بادعاء حمايتها .

وبينما تظهر شادية فى الملهى الليلى ، كواحدة من بنات الهوى ، سواء باللادن الذى تلوكه بميوعة ، أو بمشيتها التى تبرز فيها مفاتنها أو بضحكتها الخليعة ، فإن جوهرها الطيب يتبدى بوضوح ، فى علاقتها المفعمة بالمحبة والإخلاص ، مع صديقتها العليلة «سعاد» أو زهرة العلا .. فشادية تنهك نفسها فى العمل من أجل توفير ثمن الدواء لصديقتها .. وهنا يلمس المرء ذلك التمكن الفنى الذى تتمتع به شادية فبصدق داخلى ، تعطى إحساسا بأنها تحتضن صديقتها بعينيها وهى تحنو عليها، وتبعث فيها قدرا من نور الأمل .. وفى مشهد عاصف يتجه البلطجى نحو شادية مهددا بعنق زجاجة مكسورة .. وتندفع صديقتها المريضة لتحميها فتغرس اطراف الزجاجة المكسورة فى قلبها وتموت فورا .

أما المرحلة الثالثة ، فتطالعنا فيها «فاطمة» شادية بعد ما يقرب من ربع القرن ، وقد أصبحت حطاما بشريا عجوزا محنية القامة ، ضعف بصرها وانخلعت اسنانها وابيض شعرها ، ترتدى جلبابا رخيصا وتمسك بأوراق اليانصيب ، تبيعها فى المقاهى والحانات .. لكن ، بداخل هذا الحطام يكمن قلب يخفق بالكرامة والشجاعة .. فهى ، برغم معرفتها بمكان أسرتها القديمة فإنها تتحاشى الإعلان عن شخصيتها .. وعندما يحاول البلطجى - الخارج من السجن بعد قضاء عقوبة المؤبد أن يبتز زوجها السابق ، الطبيب ، وابنها المحامى «سمير» شكرى سرحان ، فإنها تقتله .. وأثناء التحقيقات ، وفى المحكمة يدافع ابنها عنها .. وهنا يفيض وجه شادية بنوع فريد من السعادة .. سعادة الأم التى وإن كان وضعها بالغ التعاسة ، إلا أن نجاح ابنها ، الواقف أمامها ، يبعث فى داخلها مزيجا من الرضاء

والطمأنينة .. وتعبر شادية ، عن هذه المشاعر المتداخلة ، بشفافية رقيقة ، من خلال نظراتها الكسيرة ، المترعة بالسكينة وشبح الابتسامة الذى لا يفارق شفتيها وصوتها الواهن الذى تسرى فيه نغمة محبة مختلطة بالإمتنان

كان «المرأة المجهولة» الذى جسدت فيه شادية ، على نحو بديع ، شخصية المرأة التى وقفت ضدها الأقدار ، إيذانا بمرحلة جديدة ، فى مشوار شادية على الشاشة .. مرحلة أكثر نضجا وأعمق تأثيرا .. لكنها ، لا تلغى مرحلتها السابقة .

## فيما قبل

قبل «المرأة المجهولة» بعشرة أعوام ، ظهرت شادية فى ثلاثة أفلام ، قامت فيها ، بلا مقدمات طويلة ، بأدوار البطولة .. فيلمان من إخراج حلمى رفلة «الروح والجسد» و«ليلة العيد» ١٩٤٩ .. و«كلام الناس» ١٩٤٩ لحسن حلمى .. جدير بالذكر أن حلمى رفلة هو أول من قدمها ، فى دور ثانوى فى «العقل فى أجازة» ١٩٤٨ ..والواضح أنه اكتشف ما تتمتع به شادية من طاقة وإمكانات ، مما دفعه إلى إسناد بطولة فيلمين لها فى العام التالى .

فى أقل من عشرة أعوام ، قدمت شادية أكثر من خمسين فيلما .. أى ما يوازى خمسة أفلام فى العام الواحد .. ولعل هذاالرقم الكبير يدل على أن قدرات وطابع شادية كانا متوافقين تمام مع احتياجات السينما المصرية ، فى تلك الفترة .

تمثلت قدرات شادية فى أمرين أولهما : وجه رقيق دقيق الملامح مريح القسمات قابل للظهور على الشاشة ، فضلا عن أداء عفوى ، تلقائى ،

صادق وبسيط .. وثانيهما : صوت مميز ، منطلق ، يفيض بالحيوية ، مترع بشقاوه الطفولة وتشيع فيه روح البراءة ، صالح لأداء الأغنيات الخفيفة ، المرحة ، بقدر صلاحيته لأداء الأغنيات الثنائية ، لذلك فإنها ظهرت فى أفلام غنائية مع محمد فوزى ، مثل «الروح والجسد» ومع إبراهيم حمودة فى «كلام الناس» وعبد العزيزة محمود فى «ساعة لقلبك» لحسن الأمام ١٩٥٠ ، وكارم محمود فى «معلش يا زهر» لبركات ١٩٥٠ ، وشاركت عبد الحليم حافظ بطولة أول أفلامه «لحن الوفاء» لإبراهيم عمارة ١٩٥٥ ، وفريد الأطرش ، فى المرحلة ذاتها .

إلى جانب الأفلام الغنائية مع معظم المطربين ، قدمت العديد من «الاسكتشات» الجميلة ، مع إسماعيل ياسين ، ومحمود شكوكو .. وهى «اسكتشات» فكاهية ، تبعث على البهجة ، مثل «إحنا التلاتة» .. سكر نباته» التى لايزال صداها - شأنها شأن عشرات الأغنيات والثنائيات والاسكتشات - يتردد فى الذاكرة .

تخصصت شادية فى أداء دور البنت النقية ، التى تستقبل الحياة بقلب مفتوح ، تتعاطف مع الآخرين ، خصوصا من كان فى حاجة لها ، قادرة على العطاء ، مهذبة ، متسامحة ، عذبة .. إنها نقيض «شفاعات» أو تحية كاريوكا ، الشرهة ، القاسية ، واسعة الحيلة ، فى «شباب امرأة» لصلاح أبو سيف ١٩٥٦ .

وإذ كانت شادية ، نجحت فى أداء دور «البنت» المتفجرة بالحياة والحيوية ، أمام كمال الشناوى ، فإنها .. مع عماد حمدى ، نجحت فى أداء دور الفتاة الرومانسية ، الحالمة ، التى تهيمن عليها عواطفها ، والتى تحب بكل كيانها ، والتى تمنح .. بلا حدود .

مع الأيام ازداد نضج شادية .. ذهبت الملامح الطفولية ، وأصبحت نظراتها اعمق ، وأكثر نفاذا ، وأشد قدرة على التركيز .. وبدت حركتها ، سواء في السير أو اللفتات أكثر رصانة .. ولا شك أن قيامها ببطولة عشرات الأفلام ، فضلا عن موهبتها الطبيعية المتوافرة أصلا ، وجديتها ، وتعاملها مع كبار المخرجين المصريين ، وإسناد أداء العديد من الأدوار المهمة لها ، كلها أمور جعلتها تتألق ، في مرحلتها الجديدة .

من شخصيات نجيب محفوظ جسدت شادية أربع بطلات من رواياته : «حميدة» في زقاق المدق» لحسن الامام ١٩٦٣ ، «نور» في «اللص *والكلاب» لكمال الشيخ* ١٩٦٣ ، *«كريمة» في «الطريق» لحسام الدين مصطفى ، و«زهرة» في «ميرامار» لكمال الشيخ* ١٩٦٩ .

ومهما كانت كمية المآخذ التى تؤخذ على هذه الأفلام ، فإن شادية ، بحساسيتها ، استطاعت أن تكون من أهم العلامات المضيئة في الأفلام الأربعة .. انها الشابة الشعبية الطموح في «زقاق المدق» . تريد أن تنسلخ عن واقعها اعتمادا على جمالها فحسب . وها هى ، بنشوة ، تتبختر في الزقاق ، لتثير بفتنتها أكثر من رجل ، تلف الملاءة حول جسمها ، بألفة ، توحى بأنها ، طوال عمرها تستخدم الملاءة .

وتأتى في صورة «نور» في «اللص والكلاب» كشعاع ضوء يبدد شيئا من العتمة المحيطة بالبائس «سعيد مهران» أو شكرى سرحان .. هنا تضم حبيبها المطارد بعينيها وروحها ، قبل أن تضمه إلى صدرها .. وتضمد جراحه الروحية ، قبل أن تضمد جروح جسده النازف .. إنها تمنح بسخاء -

وهى الفقيرة - كل ما تملكه ، لرجل احبته بكيانها .. وطال مشاهدها معه ، تتجاوز كونها حبيبة أو عشيقة ، ذلك أنها تحنو عليه ، كما لو أنه شقيقها أو وليدها .

وعلى النقيض من «نور» تبدو فى دور «كريمة» أقرب إلى الغريزة الجامحة ، مستثارة ومثيرة فى آن ، تندفع وتدفع معها «صابر الرحيمى» رشدى أباظة ، فى طريق الشر والجريمة ، بعدما نجحت فى غوايته .. انها تجسد شخصية «كريمة» بتفهم عميق .

وعلى الرغم من أن صناع «ميرامار» جردوا بطلتهم «زهرة» من بعض قوتها وذكائها ، وقللوا من قدرتها على الصمود والمقاومة واستمساكها بالكرامة ، فإن شادية ، فى العديد من المشاهد ، تعبر بنظراتها عن الأمل الذى يعتمل بداخلها ، بشأن الأيام المقبلة ، التى ستتحرر فيها من قيود الجهل والحاجة وطمع الآخرين فى جسدها .

تعوض شادية ، بأدائها لشخصية «فؤادة» فى «شىء من الخوف» لحسين كمال ١٩٦٩ ، الكثير من المكونات التى كان يجب أن تتجلى فى أدائها لدور «زهرة» فى «ميرامار» .. إنها فى «شىء من الخوف» العزيمة تمشى على قدمين ، تتجسد فيها القدرة على الرفض ، والشجاعة التى لا تحدها حدود .. هنا ، تواجه الطاغية «عتريس» ، محمود مرسى ، الذى يرتعد منه الجميع ، فلا تمكنه منها ، برغم تهديداته وجبروته .. ولا تلجأ شادية فى أدائها لهذه الشخصية إلى «الخطابية» والمغالاة فى التعبير .. فهى تتحرك ، وتتصرف ببساطة ، من دون إحساس متورم بالبطولة ، مما

يزيد من صدق الشخصية .. إن دور شادية فى «شىء من الخوف» لا يقل أهمية عن دورها فى «اللص والكلاب» .

## إضافات .. اخرى

ليس من باب التعسف أو المغالاة أن توصف شادية بأنها من أفضل الفنانات اللاتى قد من أعمالا كوميدية فهى تتمتع بأسلوب جد مميز ، ذلك أنها تؤدى أدوارها الكوميدية بطريقة بعيدة تماما عن الهزل أوالتهريج ، بل ويمكن القول بأن المفارقات المضحكة تأتى من خلال التناقض بين الموقف الكوميدى وأدائها «الجاد» له .. ولابد ، من باب الإنصاف ، أن نشير إلى دور المخرج الكبير ، فطين عبد الوهاب ، الذى ساهم فى إبراز قدراتها فى أربعة أفلام على الأقل : «الزوجة رقم ١٣» ١٩٦٢ ، «مراتى مدير عام» ١٩٦٦ ، «كرامة زوجتى» ١٩٦٧ ، و«عفريت مراتى» ١٩٦٨ .

فى الزوجة رقم ١٣» ، ترفض الإذعان إلى زوجها المزواج رشدى أباظة .. وتزعم أنها مصابة بحالة نفسانية تجعلها تندفع نحو النافذة إذا أيقظها أحد من نومها .. يصدقها زوجها، ويتحاشى إيقاظها خوفا من أن تلقى بنفسها من عال .. وعندما يكتشف الأمر ، يتركها لتهرع نحو النافذة ، وتهم بإلقاء نفسها .. لكن ، عندما تجد أنه لم يكترث للأمر ، تتوقف ، وتنظر بجانب عينيها بمزيج من الدهشة والإحباط ، وترتسم على وجهها معالم الحيرة .. هنا لا يستطيع المشاهد إلا أن يضحك .

يتجه «مراتى مدير عام» إتجاها اجتماعيا فيناقش - بروح تعلى من شأن المرأة وتعترف بقدرتها على إدارة العمل - قضية العلاقة بين الرجل «الشرقى» فى أعماقه والمرأة العصرية ، فشادية ، فى الفيلم ، تترقى عن

جدارة لتصبح المدير العام لإحدى المصالح ، ويجن زوجها ، أو يكاد - صلاح ذو الفقار - الذى يرى أنه كان الأجدر بهذا المنصب .. وتتوالى المفارقات بين وضع شادية «السلطوى» فى العمل كرئيسة لزوجها .. ووضعها فى البيت حيث يحاول الزوج أن يقوم بدور «السيد» و«المتسلط»

وإذا كانت شادية ، فى «كرامة زوجتى» تملأ الفيلم فرحا ومرحا وبهجة ، عندما تلقن صلاح ذو الفقار - زوجها «الخائن» - درساً أخلاقيا حيث توجع قلبه بأنها مثله «خائنة » فإنها فى «عفريت مراتى » تصل إلى درجة عالية التميز ضد ما تؤدى دور الزوجة المصابة بمرض تقمص شخصيات بطلات الأفلام .. وتفاجئنا شادية ، كما تفاجىء زوجها ، بتقمصها لشخصية «إيرما الغانية» فتصحب أحد الزبائن - إبراهيم سعفان - إلى شقتها الموجود بها زملاء زوجها ومديره فى العمل .. وبالطبع ، يهتز وقار الجميع ، وتنقلب الأحوال ، وتعم الفوضى .. ثم ، فى موقف آخر ، تتقمص شخصية القاتلة «ريا » وتتقدم - على طريقة نجمة إبراهيم فى فيلم صلاح أبو سيف الشهير «ريا وسكينة» - نحو شقيقة زوجها ، هالة فاخر ممسكة بالفوطة المبللة ، وتتكلم بطريقة نجمة إبراهيم المنذرة بالخطر ، فى محاولة لكتم أنفاس الفتاة .. إنه من أكثر ادوار شادية ظرفا وطرافة .

# شكرى سرحان

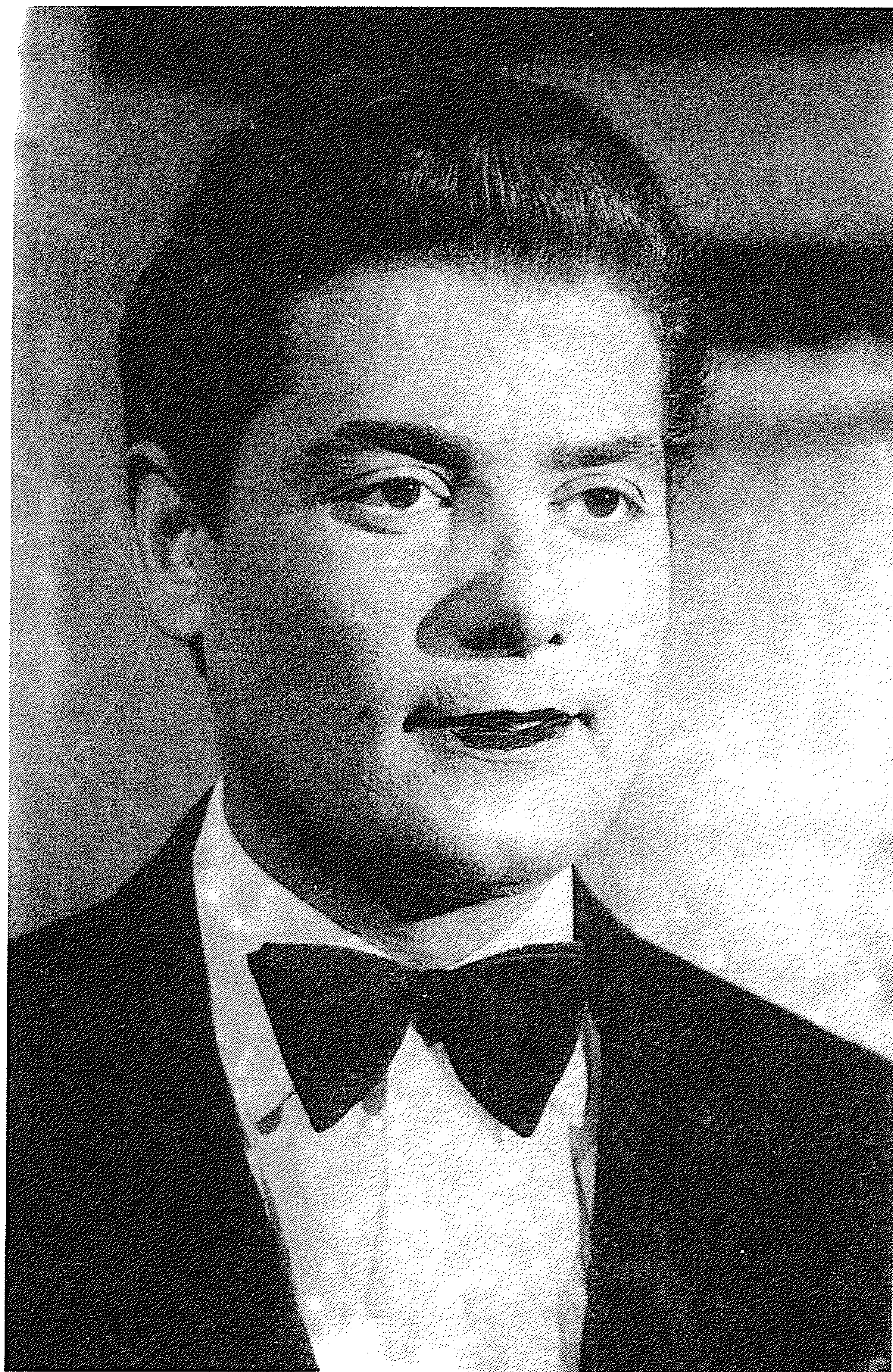
## لمعان الفنان خلف قناع النجم

فى « ابن النيل » ، أعاد يوسف شاهين اكتشاف شكرى سرحان .. فقبل هذا الفيلم كان شكرى سرحان قد انتهى من تمثيل خمسة أعمال ، بدا فيهم كوجه جديد تتوافر فيه شروط النجومية حسب مواصفات الخمسينات : ملامح متسقة جميلة ، شعر ناعم ، فاحم السواد ، لامع ، نظرات هائمة حالمة ومهيأة للحب منذ اللحظات الأولى ، وجه صالح للتصوير تماما ، سواء من الجانبين أو الأمام ، وحضور روحى على الشاشة ، وخبرة فى التمثيل لا بأس بها ، اكتسبها خلال أدواره فى فترة دراسته الثانوية ثم على يد أستاذ الأساتذة ، زكى طليمات ، عندما التحق بالدفعة الأولى من دفعات معهد التمثيل عام ١٩٤٤ ، بعد حصوله على التوجيهية .. وكان حينذاك فى العشرين من عمره .

حطم يوسف شاهين مواصفات النجم عند شكرى سرحان ، وأظهر قدراته كفنان ، وطوع طاقته ، واطلقها لخدمة الدور ، بدلا من أن يشكل الدور حسب مقتضيات النجومية .. فهنا فى دور الفلاح المنهك ، الدائم العمل ، الحامل الفأس ، العازق الأرض ، بسرواله وفانلته وصداره ، يختفى الشعر المصفف بدقة ، تحت طاقية مهترئة ، ويتلاشى الجمال الصامت للوجه الساكن المطمئن ، ليحل مكانه تعبيرات بالغة الثراء ، عن العناء والقلق والتمرد والرغبة الجامحة فى الهرب من واقع قاس لا يرحم .

فى « ابن النيل » تعتمل الانفعالات فى قلب شكرى سرحان .. يريد أن يترك إقليمه المتوغل فى الجنوب ليتجه شمالا نحو العاصمة - شأنه فى هذا شأن العديد من أبطال يوسف شاهين - وها هو يقف عند محطة القطار ، منتظرا مجيئة وذهابه ، بل ويسمع صوته ، كما لو كان آتيا من أعماقه ، وهو يعمل فى الأرض ، وفعلا ، يذهب إلى المدينة الكبيرة ، ليواجه ، ببساطته ، وبراءته ، مجتمعا آخرا ، معقدا وملوثا .

ومنذ الآن ، وخلال أكثر من مائة وثلاثين فيلما ، بعد « ابن النيل » ، سيسير شكرى سرحان فى طريقين : احدهما ، وهو الأكثر عددا ، سيقوم فيه بدور الفتى المحبوب ، المتأنق « الجنتل » ، مرتديا أفخم الثياب ، الذى يجيد الإمساك الساحر بالكأس ، ويسحب أنفاس « البايب » برقة ومهارة ، ويهيم بنظراته فى عينى الحبيبة ، ويسهر طوال الليل مسهدا مناجيا طيفها ، معذبا من بعادها .. وهذه الأدوار فى حقيقة أمرها هى مجرد دور واحد يسبح فى عوالم وهمية ، يستعين فيه ببعض « الكليشهات » المحفوظة ، التى تنتقل معه من فيلم لآخر .



شكري سرحان

أما الطريق الثانى ، الاعمق اثرا ، والأطول بقاء ، فإنه يتجسد فى ذلك المعرض الهائل ، الذى قدمه شكرى سرحان ، لاناس من لحم ودم ، يعبرون ، عن قطاعات حقيقية من البشر الذين يحاولون ، بكل قواهم ، أن يعيشوا حياتهم ، فى ظروف صعبة تهزمهم تارة ، وينتصرون عليها تارة أخرى .

قدم شكرى سرحان دور الفلاح فى « شباب امرأة » لصلاح أبو سيف ١٩٥٥ ، و « أرضنا الخضراء » لأحمد ضياء الدين ١٩٥٥ ، و « جفت الأمطار » لسيد عيسى ١٩٦٧ ، و « حكاية من بلدنا » لحلمى حليم ١٩٦٩ ، و « حادثة شرف » لشفيق شامية ١٩٧١ ، و « النداهة » لحسين كمال ١٩٧٥ .. وإذا كان شكرى سرحان قد حقق فى هذه الأفلام - وهى على سبيل المثال لا الحصر - نجاحات متوالية ، ساعده فيها الأداء المتمهل الذى تميز به والذى يتمشى مع طبيعة الفلاحين ، فإن نجاحه الأكبر ، كان فى دوره كزوج يجبر ، بعد ابتزاز شديد ، على طلاق زوجته ، فى تحفه صلاح أبو سيف « الزوجة الثانية » ١٩٦٧ .

وثمة مشهد فى « الزوجة الثانية » لا يعد من أجمل مشاهد الفيلم .. ولكنه ، بفضل تكامل عناصره الفنية ، يعد من أقوى المشاهد التى طالعتنا على شاشة السينما العربية .. فى هذا المشهد الذى يدور فى حجرة ضيقة ، خانقة ، شحيحة الضوء ، يجلس شكرى سرحان متهالكا على الأرض ، ويقف العمدة ، صلاح منصور ، مسيطرا وحوله حاشية من رجال بلا قلوب ، يشجعون ويهددون ، يعدون ويتودعون الفلاح المغلوب على أمره ، المحاصر ، لكى يلقى بقسم الطلاق ، ويفتح شكرى سرحان فمه ، لكن الكلام لا يريد أن يخرج .. وعندما يبدأ فى إشهار الطلاق يتهدج صوته ، وتتوه نظراته ،

وتتوقف الحروف في حلقه فلا يستطيع أن يكمل .. وينتبه إلى ذاته التى غرق بداخلها عندما يثور العمدة ضده .. ويعاودون المحاولة من جديد .

هنا ، بعيداً عن النجومية ، يصل الفنان شكرى سرحان إلى درجة رفيعة من الأداء الخاص ، المقنع ، المؤثر .

ستلاحظ ، على طول مسيرة شكرى سرحان ، أنه ، كلما أقترب من الواقع ، انطلقت طاقته على نحو أكثر إبداعا .. وكلما التصق بقاع المجتمع ، ازداد ابداعه تألقا .

فى « ريا وسكينة » لصلاح أبو سيف ١٩٥٣ ، يظهر شكرى سرحان فى دور ثانوى ، ولكنه يتمتع بحضور واضح فى الفيلم : موظف صغير تعبّر ملابسه غير المنسقة والمهملة ، عن نفسية إجرامية على درجة ما من الجبن .. هنا لا يقتل بيديه ولكنه يستدرج الضحايا إلى وكر « ريا وسكينة » . وتعمد شكرى سرحان ، مع مخرجه بالطبع ، أن يعبر بادائه عن شخصية باهتة ، لا أخلاق لها ، ضعيفة ، تمهد الطريق لجريمة ينفذها من هم أكثر منه قدرة وقوة .

وفى « درب المهابيل » لتوفيق صالح ١٩٥٥ ، يقوم بدور « عجلاتى » يتصارع مع بقية سكان الحارة من آجل انتزاع ورقة « اليانصيب » الرابحة من يد ذلك الأبله الذى حصل عليها بطريق المصادفة .. وها هو ، بفضل الحركة المتدفقة بالحيوية ، التى رسمها له المخرج ، يعبر عن أستعداده للنزال ، حتى الرمق الأخير ، للاستيلاء على الورقة التى ستهب له المال .. ويقاوم .. فى لقطة طويلة ، بروحه ، وبجسمه الذى تغطيه ملابس تمزقت فى اثناء الشجار ، وبوجهه الدامى ، رجال الحارة الذين

ينهالون عليه ضربا .

وإذا كان شكرى سرحان قد انبهر باداء الممثلة الكبيرة « نجمة إبراهيم » عندما عمل معها - وفى ظلها فى « ريا وسكينة » - وظل لسنوات طويلة ، يشيد بموهبتها ، فإنه إلتقى بها ، مرة أخرى ، فى « الجريمة والعقاب » لإبراهيم عمارة ١٩٥٧ ، المأخوذ عن رواية دوستويفسكى الشهيرة ، حيث قام باداء دور الطالب القاتل ، الذى تطارده صورة القتيلة تارة ، وحبل المشنقة تارة أخرى .. وها هو يعبر بمهارة ، بعيونه الزائغة ، المرعوبة والنادمة ، عن انفعالاته الداخلية الحادة ، المتضاربة .

وكتنويعات على هذا الأدوار المتعدد الأبعاد ، وفى مقابله ، وعلى النقيض من دور النجم الوحيد الجانب ، الفقير وجدانيا ، المتماسك إلى درجة الغرور ، قدم شكرى سرحان فى « أحنا التلامذة » لعاطف سالم ١٩٥٩ شخصية طالب يتورط فى الجريمة ، ويضيق من حوله الخناق ، فيصبح ، على الرغم من وقوفه على أرض نفسية صلبة ، إذا قيس بزملائه ، نهبا للمخاوف .. وها هو . فى أكثر من مشهد ، يحاول أن يطمئن المرعوبين من حوله ، بينما التماعة الذعر وانطفاءة اليأس تتواليان فى عينيه .

ويصل شكرى سرحان ، فى مجال هذه الأفلام التى تتعرض لظاهرة الاجرام ، إلى أفضل مستوياته ، فى « اللص والكلاب » لكمال الشيخ ١٩٦٢ .. ولا شك أن ثراء شخصية سعيد مهران - كما كتبها نجيب محفوظ ، وصاغها صبرى عزت فى سيناريو محكم وأحاطها كمال الشيخ بلغة سينمائية تبرز أعماقها - ساعدت شكرى سرحان في التعبير عن دوافعها العاصفة للثأر من « الكلاب » التى نهشته ، سياسيا واقتصاديا

واخلاقيا .. ابتداء من الصحفي الانتهازي رؤوف علوان - كمال الشناوي - إلى زوجته الخائنة - سلوى محمود - وصديقه الوغد - زين العشماوي - هؤلاء الذين أودوا به إلى السجن ، وعندما يخرج يجد نفسه منبوذا مطاردا ، ولا يجد إلى جانبه إلا قلب فتاة الشوارع المسكينة « نور » - شادية - التي تعود في إحدى الليالي مقهورة ، بعدما نالها مجموعة من الشباب « الكلاب » ثم اشبعوها ضربا .. وتتجلى في نظرة شكري سرحان ، عندما ينظر إلى فتاة الليل الكسيرة القلب ، كل معاني الشفقة والغضب والكرامة الجريحة .. وعلى طول الفيلم يبدو شكري سرحان كما لو كان يعبر عن قطاع واسع من مجتمع تعرض ويتعرض للظلم والخيانة . ويحاول وهو الوحيد المحاصر الضعيف في النهاية ، أن يحتج ، بمسدسه ، ضد « الكلاب » وعندما يلقى مصرعه في النهاية ، يشعر المتفرج بأنه قد ظلم من جديد .

قام شكري سرحان بدور الضابط في الجيش ، في العديد من الأفلام : « بورسعيد » و « رد قلبي » و طريق الأمل » ، والأفلام الثلاثة من اخراج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٧ أي عقب حرب السويس ، عندما ارتفع نجم ذوي « البذل الصفراء » وأصبح الضابط يمثل فارس هذه السنوات .. وادى شكري سرحان دور الضابط على نحو رومانسي وقور ، متحفظ ، أقرب إلى الملاك ، يهيم في السماء ولا يمشي على الأرض ، واستعان بالطبع بذات « الكليشهيات » المحنطة .

كما قام بدور الصحفي والطبيب والمهندس والاستاذ الجامعي والمحامي .. وكلما ارتفعت « ياقته البيضاء » أوغل في النمطية ، وابتعد عن اللمسات الخاصة ، الخلاقة المميزة ، وهو شأنه شأن معظم نجوم السينما المصرية ، ظهر في عشرات الأفلام بلا مهنة على الاطلاق ،

معتمدا على صورته عند الجمهور ، وبالتالى ، بدا فيها مفتقرا لأهم بعد من أبعاد الشخصية الانسانية ، سواء فى الحياة أو الفن : البعد الاجتماعى .

فيلمان يجدر بنا أن نتوقف عندهما ، لأهميتهما .. « امرأة فى الطريق » لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٨ ، و « البوسطجى » لحسين كمال ١٩٦٨ .

كان الدور فى « امرأة فى الطريق » جديدا بالنسبة لشكرى سرحان سرحان ، وربما فريدا فى السينما المصرية ، فهنا ، يؤدى الفنان شخصية زوج ضعيف ، نفسيا وبدنيا ، لا يستطيع أن يروى ظمأ زوجته لواحظ - هدى سلطان - التى تعد غريزة تمشى على قدمين ، وتعشق أخيه القوى صابر - رشدى اباظة - وفى محطة بنزين ملحقة بورشة ، فى قلب الطريق الصحراوى القاسى ، تدور دراما عاصفة بين الثلاثة وبتفهم عميق ، يعبر شكرى سرحان عن العجز الروحى والبدنى سواء من خلال نظرته المنكسرة ، الهزيلة ، أمام زوجته ، أو من خلال انسكاب البنزين من الخرطوم الذى لا يستطيع السيطرة عليه أو الإمساك به بقوة ، أو حتى من خلال مشيته المضطربة ، التى تعكس ما يعانيه من حيرة وتردد .

أما « البوسطجى » والذى يعد من كلاسيكيات السينما العربية ، فإن شكرى سرحان يتطور ، أو قل يعبر عن التدهور ، الذى يدب فى روح ذلك الموظف القادم من القاهرة إلى تلك القرية المنسية فى أقصى الصعيد .. فى المشهد الأول يطالعنا بطل الفيلم وهو يسير بنشاط ، مرتديا بذلة عصرية فى حالة جيدة ، حاملا حقيبة ، حليق الذقن ، تتابعه الكاميرا ، فيبدو كما لو كان أضخم من القرية .. وفى نهاية الفيلم يطالعنا ذات البطل وقد ارتدى

« جاكتة » مهلهلة فوق جلباب قذر ، وترك شعر ذقنه تنبت وتتشعث ، ويسير متخبطا ، مهزوما يمزق الخطابات ويلقيها بلا اكتراث ، فتصبح نهبا للريح وبين هذه البداية والنهاية ، يجسد شكرى سرحان ذلك « الضمور النفسى » ، إن صح التعبير ، لرجل يفقد حماسته للحياة ، بعدما وجدها تهدر بلا قيمة فى هذه المنطقة وبعدما ساهم من دون ان يدرى فى مقتل احدى بنات القرية وخلال الساعتين اللتين يستغرقهما عرض الفيلم ، يفقد « البوسطجى » من مشهد لآخر ، شيئا من اهتمامه بذاته ، وبالتالى ومن دون أن يشعر ، يتغير فيه شىء ما ، حتى نراه فى مشهده الأخير وقد أصبح « مهلهلا نفسيا » تماما .. فى هذا الدور ، وفى الأدوار التى ذكرنا ، يستطيع المتفرج أن يلمح لمعان شكرى سرحان الفنان ، خلف قناع النجم الذى حجب ذلك البريق عنه فى عشرات الأفلام !!

# عبد الحليم حافظ

## طيف من الماضي الجميل

على إستحياء ، وبتردد ، تسلل صوت عبد الحليم حافظ إلى شاشة السينما ، قبل أن تظهر صورته .

وبعد رحيله بأعوام طويلة ، عاد صوته من جديد ، إلى شاشة السينما ، مثبتا أن حضوره لا يزال عميقاً ، فى أفئدة الملايين .

فى البداية ، كان الصوت الرقيق ، العذب ، مع صاحبه مجهولاً .. لذا كان من السهل أن يغنى بدلا من الممثل الهندى « سابو » ، فى الدبلجة العربية لفيلم « علاء الدين والمصباح السحرى » .. أو متوارياً وراء صورة الممثل الفرنسى « فرناندل » ، فى « على بابا والأربعين حرامى » .

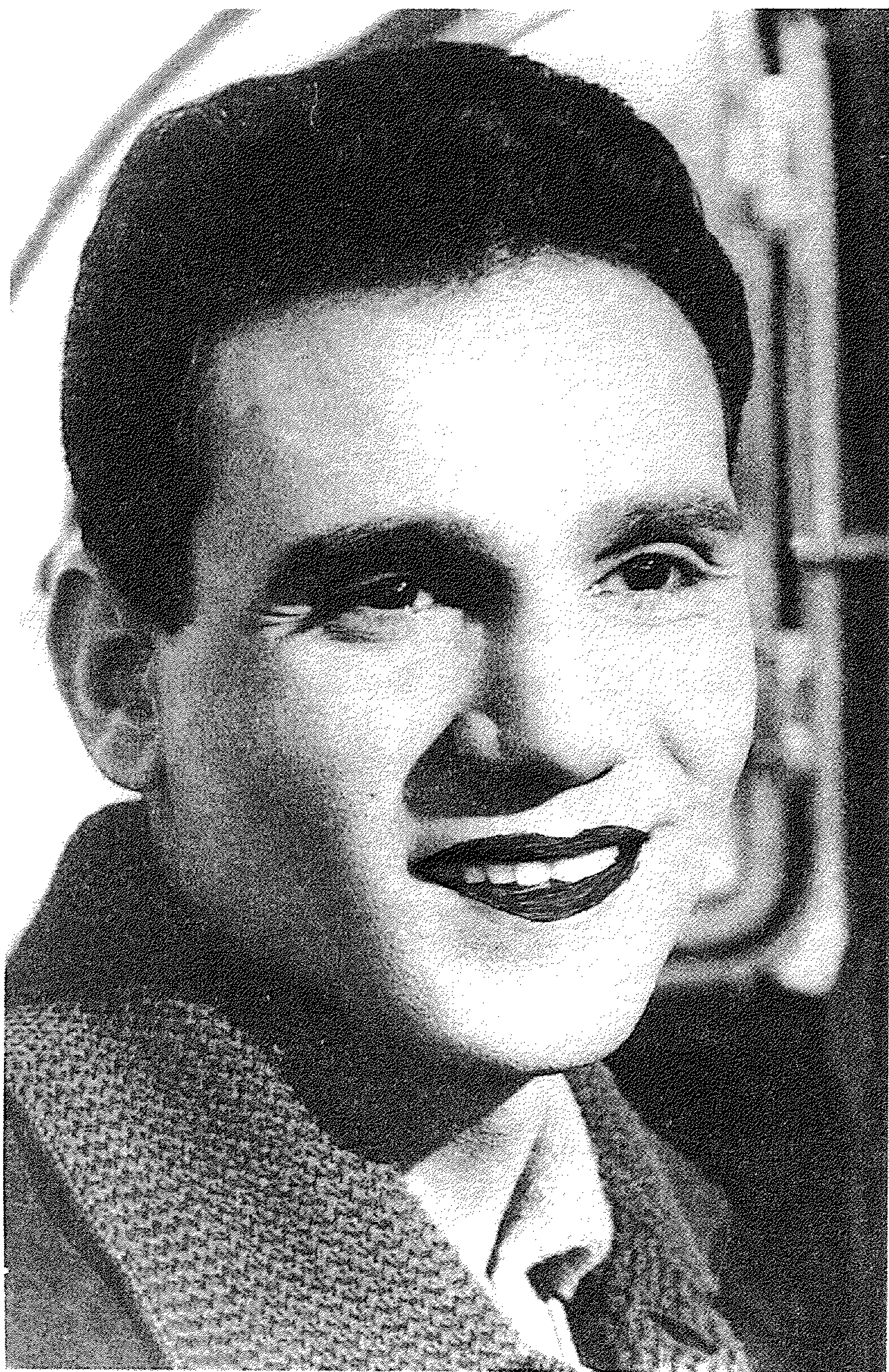
ومن الأفلام الأجنبية انتقل إلى الأفلام المصرية .. فها هو صوته يتهادى على صورة كمال الشناوى فى « ظلمونى الناس » ، لحسن الإمام ١٩٥١

وعندما عاد صوت عبد الحليم ، بعد أكثر من ثلاثة عقود منذ « ظلمونى الناس » . فى « زوجة رجل مهم » لمحمد خان ١٩٨٨ ، لم يكن يعبر عن مشاعر البطل أو البطلة .. ولكنه كان يجسد عصراً كاملاً ! عصر الحلم الجميل والمشروع الكبير والآمال المترعة بوعود متلألئة .

فى « زوجة رجل مهم » تظهر صورة عبد الحليم مرتين .. تعبران ، على نحو إيحائى قوى ، عن بداية عصر ونهايته ، عن النهوض والانكسار ، عن الإزدهار والأفول .. فمن قلب الخمسينات تأتى صورة عبد الحليم ، بطل « بنات اليوم » لبركات ١٩٥٧ الذى تشاهده بطلة محمد خان ، حيث يبدو وجه المغنى آية من آيات النضارة ، الوداعة والألفة والصدق والشباب والقدرة على الحب .. ثم تأتى صورته من خلال شاشة التليفزيون ، ومن قلب السبعينات الوجه المنهك العليل الذى أرهقه المرض وترك بصماته الأليمة على العيون الغائرة ، المحاطة بدوائر داكنة ، وحفر ، بأظافره الوحشية القاسية ، تجاعيد على العنق ، وامتص بلا رحمة رحيق الوجه فأصبح ذابلاً .. شاحباً .

وعندما يتدفق الناس ، فى جنازة عبد الحليم ، ندرك من خلال سياق الفيلم ، ومن خلال اغتراب « زوجة رجل مهم » وعنائها وارتباطها الروحى والوجدانى بعبد الحليم ، أن الملايين إنما تودع رمزاً عزيزاً من رموز الأيام الخوالى .

جاء عبد الحليم من قلب الريف .. من قرية « الحلوات » التى لم يكتب اسمها واضحاً على الخرائط .. مجرد قرية من آلاف القرى .. ومثل الملايين من أطفال الفلاحين ، بحياتهم الضنينة بالسعادة ، اختلس بعض لحظات



عبد الحليم حافظ

البهجة باللعب فى الترعة الملوثة بالبلهارسيا .. ولاحقا ، سيدفع من صحته فاتورة تلك اللحظات الجميلة .. المختلسة .

وفى بداية الخمسينات ، خطا عبد الحليم خطواته الأولى فى عالم الفن .. كان نموذجاً كلاسيكياً للفتى القادم من الريف . فى عينيه خجل ما ، قد يصل إلى حد الانكسار ، نحيف ، حالم ، صوته فى الحديث منخفضاً يقترب من الهمس ، كما لو كان يريد أن يقنعك بصدقه ، ويتحاشى أن يكون مزعجا ، أو أن يفرض نفسه على الآخرين .. ويرتدى غالبا ، قميصاً أبيض اللون ، وبنطلوناً عادياً .

وقبل أن تظهر صورته على الشاشة ، فى فيلمى « لحن الوفاء » لإبراهيم عمارة و« أيامنا الحلوة » لحلمى حليم ١٩٥٥ ، كان قد أثبت جدارته فى عالم الغناء .. وأغنيات مثل « صافينى مرة » و « يا حلو يا أسمر » و « يا مواعدنى بكرة » و « سلامات » عرفت طريقها من ميكروفون الإذاعة إلى آذان وقلوب المستمعين ، وأصبح أسلوبه المميز ، معروفاً ومحبوباً من قبل الجمهور .

دخل عبد الحليم عالم السينما من باب الغناء .. وفى معظم أفلامه سيقوم بدور المغنى الذى يشق طريقه ، بدأب وصبر وإيمان ، ليقدم فنه للناس .

وعلى الرغم من أنه لم يتعلم التمثيل ، إلا انه لجأ إلى صدق الأداء .. فهو ، منذ فيلميه الأولين ، يتحرك أمام الكاميرا ببساطة ، ويتكلم ، بلا مغالاة أو افتعال ، وبالتالى حقق الشروط المبدئية التى يتطلبها فن التمثيل .. أضف إلى هذا أنه يتمتع بموهبة الحضور ، تلك السمة « الغامضة »

التى تجعل المتفرج متجاوباً ، ومتعاطفاً ، مع هذا الوجه أو ذاك .. إن عبد الحليم ، بحضوره الأليف ، يترك شعوراً بأنك تعرفه تماماً ، كما لو كان أحد أقاربك أو أصدقائك .. أنه ليس « نجماً فوق العادة » ، تعجب به وتنظر إليه منبهراً ، مشدوهاً ، ولكنه إنسان عادى ، مثلك ومثلى ، على باب الله ، تفهمه ويفهمك ، ويمكنك أن تصاحبه ويصاحبك ، وأن تكشف له عن مشاعرك كما يعترف لك بأحاسيسه .

وإذا كان « لحن الوفاء » يقدم عبد الحليم الذى يخفق قلبه بحب زميلته فى « كورس » الفرقة التى يشرف عليها عمه حسين رياض ، صاحب الأيادى البيضاء عليه ، ويضطر - حليم - أن يتخلى عن حبه ، من أجل عمه ، الذى يحب الفتاة ذاتها فإن « الوفاء » ، يتخذ معنى أعمق وأكثر رحابة ، فى فيلمه الإنسانى المرهف « أيامنا الحلوة » .

اجتمعت فى « أيامنا الحلوة » معظم أسباب النجاح .. فطاقم الممثلين يضم فاتن حمامة وعمر الشريف وأحمد رمزى وسراج منير وزهرة العلا وزينات صدقى .. وتروى القصة ، من خلال سيناريو على الزرقانى ، الممتلىء باللمسات الآسرة ، حكاية رقيقة عن فتاة يتيمة ، فاتن حمامة ، تشق طريقها ، بجلاء فى الحياة .. وتسكن حجرة بالسطوح إلى جانب ثلاثة طلبة .. ومع الأيام ، وعلى الرغم من تعليقات أهل الحارة الجارحة ، إلا أن العلاقة بينها وبين الشباب ، تزداد صدقاً وعمقاً .

يخفق قلبها بحب الشاب المنطوى على نفسه ، عمر الشريف ، فيضطر عبد الحليم حافظ ، أن يخفى مشاعره نحوها ، بينما لا تعير الشاب العابث ، أحمد رمزى ، أية أهمية .

ويأخذ الفيلم مساراً نبيلاً من العواطف ، عندما تمرض الفتاة .. وبروح لا تعرف الكلل ، ينطلق الشبان الثلاثة بحثاً عن مال لكي يوفرون لها مصروفات العملية الجراحية التي من المحتم أن تجرى لها .. لكن يد المنون تختطف الفتاة .

« أيامنا الحلوة » يتغنى بقدرة الإنسان على العطاء ، ويقدم صورة دافئة ، متدفقة بالحيوية ، للحنان والمحبة .. ولأن عبد الحليم لم تخصص له البطولة المطلقة فإنه ، وهو « المبتدىء » ، استطاع ، طبقاً لنظرية « الأخذ والعطاء » فى فن التمثيل ، أن يندمج مع الأكثر خبرة ومهارة : عمر الشريف وأحمد رمزى وفاتن حمامة .. وأن يأخذ منهم ليعطى ، وأن يتمشى معهم فيرتفع ، إلى حد ما إلى مستواهم ، وأن يكون قريباً من قدراتهم .

لكن ما كان يميزه عنهم ، ليس صوته الآسر كمغن فحسب ، بل طريقة أدائه لأغانيه .. فعبد الحليم ، منذ البداية ، يغنى بروحه وليس بحنجرته ، فهو يعطى الكلمات معانيها ، بكل كيانه ، وترتسم على وجهه الصافى تفاصيل الأحاسيس التى تتضمنها أغنياته .. فعندما يغنى « هى دى هية » تكتسب ملامحه نوع من البهجة الخالصة .. وعندما يردد « يا قلبى خبى ليبان على ويشوف حبيبى دموع عينيه » تبدو سحب الكدر والأحزان بوضوح فى عينيه .

هكذا ، فى المواقف التى يشترك فيها عبد الحليم مع الممثلين المدربين ، كان يتجاوب معهم ، وبالتالى لا يظهر ضعف أدائه التمثيلى .. وفى المشاهد التى يستقل بها ، ويغنى فيها ، تتوحد ملامحه مع تلك الأغنيات ، فيصبح حاضراً بقوة ، على الشاشة .

## التراكم ... والتقدم

لم ينته عام ١٩٥٥ إلا وقد مثل عبد الحليم فيلمين آخرين « ليالى الحب » الذى أخرجه حلمى رفلة عن سيناريو لعلى الزرقانى .. و « أيام وليالى » لبركات الذى كتب السيناريو أيضاً .. وبهذا يكون عبد الحليم هو المغنى والممثل الوحيد ، الذى بدأ حياته على الشاشة بأربعة أفلام فى عام واحد .

ولا شك أن النكهة الجديدة ، العصرية ، التى اتسمت بها أغنيات عبد الحليم ، كانت وراء ذلك النجاح الكبير الذى لاقته أفلامه ، فضلاً عن طريقة أدائه لها ، بروحه الشابة ، التى دعمتها ألحان فرسان الموسيقى الجدد : محمود الشريف وكمال الطويل ومحمد الموجى .

فى « ليالى الحب » غنى عبد الحليم « كفاية نورك علىّ » و « حلفنى بأى يمين » .. وفى « أيام وليالى » يلتقى مع ألحان عبد الوهاب فى « توبة إن كنت أحبك تانى » و « اية ذنبى ايه » و « عشانك يا قمر » و « أنا لك على طول » و « شغلونى وشغلوا النوم عن عينى ليالى » .. وهذه الأغانى ، مع الأغانيات التى غناها فى فيلميه السابقين ، انتقلت من الشاشة إلى ميكرفون الإذاعة ، وإلى خشبات المسارح فى الحفلات التى كان يحييها عبد الحليم ، فأنتشرت انتشاراً واسعاً .. وفتحت أمامه الطريق ليقدم المزيد من الأفلام .

فى عام ١٩٥٦ مثل عبد الحليم فيلمى « موعد غرام » لبركات ، ثم « دليلة » لمحمد كريم .. وإذا كان الفيلم الأول قد حقق الكثير من النجاح . بفضل روح بركات الرومانسية ، فإن الفيلم الثانى - وهو أول فيلم مصرى

صور بطريقة السكوب وبالألوان - تعرض لفشل جماهيرى ونقدى .. فمن الناحية الجماهيرية عرض الفيلم فى ١٥ أكتوبر - تشرين الأول - وبعد أسبوعين بدأ العدوان الثلاثى على مصر حيث تأثرت إيرادات جميع دور السينما نظراً لعدم تهيؤ الجمهور ، المشارك والمتابع للمعارك ، لمشاهدة الأفلام .

ومن الناحية النقدية ، بدا الفيلم بطيئاً ، تعوزه الحركة داخل الكادرات ، وتكاد الكاميرا أن تصور ، بعيون ثابتة ، كل ما أمامها ، حتى أن أحمد بهاء الدين ، كتب تعليقاً طريفاً جاء فيه : « والكاميرا فى يد محمد كريم من الأسمنت المسلح المربوط إلى الأرض بخوازيق من حديد .. إذا دخلت إلى حديقة واسعة لتصور عبد عبد الحليم وشادية يتنقلان فيه لا تسير بين الأشجار وتصعد إلى السماء وتهبط إلى الجداول فى الأرض كما تفعل الكاميرا فى كل مكان ، ولكنها تقدم لنا كادرات ثابتة .. مقطعة ومتوالية ، وكما تتوالى صور الإعلانات على الشاشة فترة الاستراحة » !

وهذه الملاحظة المهمة تبرز دور المخرج فى الارتقاء بمستوى أداء ممثليه ، واظهارهم فى أفضل صورة ممكنة وتشير فى الوقت ذاته إلى احتمال أن ينخفض المخرج بالمستوى العام لعناصر فيلمه ، بما فى هذا مستوى الأداء التمثيلى .

وتأكيداً لهذه الحقيقة ، ستجد أن عبد الحليم قدم فى ١٩٥٧ ثلاثة أفلام « بنات اليوم » لبركات ، و « الوسادة الخالية » لصلاح أبو سيف ، و « فتى أحلامى » لحلمى رفلة .

ويبرز « الوسادة الخالية » من بين الأفلام الثلاثة .. ذلك أن صلاح أبو سيف ، المتمكن تماماً من لغته السينمائية ، والذى يدرك بعمق إمكانية كل

متوسطة وكبيرة ، ليعبر بها عن تطور العلاقات بين أبطاله ، فضلا عن مشاعرهم ، فكما يقول الناقد سعد نديم : « عندما يتقابل الحبيبان عبد الحليم حافظ ولبنى عبد العزيز ، تتشابك الأيدى معبرة عن اللقاء والحب . وعندما لاتحضر لبنى فى الموعد نشاهد يد عبد الحليم وحدها فنحس بوحدته . وعندما تخطب لبنى للطبيب ثم تذهب لمقابلة عبد الحليم ، نرى يده تحاول الوصول إلى يدها بغير جدوى ، فيدها فى الوقت نفسه تحاول الهروب من يده لإحساسها بأنها قد أصبحت مرتبطة بغيره . وعندما يتزوج عبد الحليم تبرز الأيدى مرة أخرى ، يده ويد زهرة العلا لنرى فى يده دبلتين ، دبلة الزواج والدبلة الفضيلة التى تربط بينه وبين لبنى ، فنحس انه لا يزال متعلقاً بها على الرغم من زواجه من غيرها . وأخيرا عندما تفيق زهرة العلا من العملية ،تبدأ يدها تبحث عن يد عبد الحليم وتتحسس أصابعه وعندما تجد أنه يحمل دبلة واحدة تعلم أنه تخلص من حبه الأول ونشعر أنهما قد ارتبطا إلى الأبد .

ولا يعنى هذا التحليل أن صلاح أبو سيف قلل من مساحة التمثيل التى يقوم بها عبد الحليم ، ولكنه عمق من إحساس المتفرج بمشاعر بطله .. وفى العديد من المشاهد ، يبدو عبد الحليم فى أفضل مستوياته كممثل ، فمثلاً ، عندما تقع فى يده اسطوانة الموسيقى فى فيلا حبيبته السابقة لبنى وزوجها الودود ، المهذب ، الرقيق ، عمر الحريرى ، ترتسم على وجه عبد الحليم ، بصدق ، علامات الحيرة والخجل والشعور بالذنب .. وهو لا يجد إلا زوجته المحبة ، زهرة العلا ، التى تشاركه ، بكل عواطفها حيرته وخجله وشعوره بالذنب .. وتتجلى فى نظرات عبد الحليم ، وهو ينتظر نتيجة الولادة المتعثرة

لزوجته ، معانى القلق ، حيث تبدو كما لو كان قد أدرك ، وبوضوح ، أنها تسكن قلبه كحقيقة تبدد أوهام حبه الأول .. فى « الوسادة الخالية » يظهر عبد الحليم بطريقة تؤكد أن تراكم خبرته أمام الكاميرا جعلته متمكناً إلى حد كبير .

وإذا كان صلاح أبو سيف قد منح عبد الحليم فيلماً مؤثراً ، فإن عز الدين ذو الفقار ، حقق له فيلماً جميلاً عندما أخرج له « شارع الحب » ١٩٥٨ .

« شارع الحب » يتمتع « بجوه » الخاص ، فهو يدور فى واحدة من فرق الموسيقى النحاسية بشارع محمد على العتيد .. فرقة فقيرة مالياً ، بالغة الثراء روحياً ، تضم فيمن تضم : حسين رياض ، عبد السلام النابلسى ، عبد المنعم إبراهيم ، ورياض القصبجى ، يقتسمون اللقمة فيما بينهم بعدالة ، وبالتساوى .. ويضحون من أجل أن يستكمل ابنهم ، عبد الحليم ، دراسته بمعهد الموسيقى ، ويضطر عبد الحليم ، بعد تخرجه ، إلى أن يتخفى فى هيئة عجوز حتى يتمكن من العمل كمدرس فى مدرسة للبنات .. ويثبت عبد الحليم فى المشاهد التى تقمص فيها شخصية الرجل العجوز ، قدرات كوميدية لم تنطلق بمثل هذا القدر من الطرافة ، من قبل أو من بعد .

وتوالت أفلام عبد الحليم .. ظلال من عنائه مع المرض التى تظهر فى « حكاية حب » لحلمى حليم ١٩٥٩ ، تجعل الجمهور أكثر شغفاً لمشاهدة الفيلم .. ويقدم فى عام ١٩٦١ ، بنجاح « الخطايا » ، لحسن الإمام ، صاحب الاتجاه الميلودرامى .. وبعد أن قام ببطولة « معبودة الجماهير » الذى أخرجه حلمى حليم ١٩٦٧ ، قدم آخر أفلامه « أبى فوق الشجرة » لحسين كمال ١٩٦٩ .

## ثورية الأغنيات
## ورومانسية الأفلام

خلال مشوار عبد الحليم السينمائى ، كان يسير فى طريق الغناء ، على نحو يختلف.إن لم يتناقض مع اتجاهه على الشاشة .. فخلال سنوات قليلة ، بعد ثورة يوليو - تموز - ١٩٥٢ ، أصبح مغنى الثورة بلا منازع .. فالأحداث الكبرى فى تاريخ الوطن ، طوال ربع قرن ، تحولت إلى مشاعر وأفكار يتغنى بها : حرب السويس ، بناء المصانع ، إنشاء المدارس ، وحدة مصر وسوريا ، حركات التحرير فى الوطن العربى ، التأميم ، الاشتراكية ، السد العالى ، حرب ١٩٦٧ ، إندلاع المقاومة الفلسطينية ، وحرب أكتوبر ..

غنى عبد الحليم لقطاعات ، وعن قطاعات كانت منسية لفترات طويلة .. غنىَ للرجال « اللى على الجرار » و « قصاد لهاليب الصلب » و « الجندى الأسد اللى شايل على كتفه درع الأوطان » و « العامل والفلاح » .. وظل ، فى كل الحفلات التى اشترك فيها بعد النكسة ، يبدأ فقراته بأغنية أقرب إلى القسم الوطنى « أحلف بسماها وبترابها .. ماتضيع الشمس العربية .. طول ما أنا عايش فوق الدنيا » .

فأين كل هذا من أفلامه .. أو فى أفلامه ؟

إن الإجابة القاسية ستقول : لم ولن تجد شيئا من هذا كله .. ففى مجمل أفلامه ستختفى الهموم والاشواق الجماعية لتبرز القضايا الفردية ،

الذاتية ، والتى تدور غالبا حول ذلك المغنى ، الآتى من أسفل السلم الطبقى والذى يريد ، بكفاءته الشخصية ، أن يثبت موهبته ، وأن يفوز بقلب حبيبة ، تنتمى إلى العالم الأرستقراطى ..

وربما مرجع هذا إلى أن السينما المصرية ، الواقعة عادة فى أسر تقاليد البدايات ، لم تستطع أن تتخيل « مغنياً » يظهر فى صورة تختلف عن ذلك الشاب الرومانسى ، الذى يحب من أول نظرة ، والذى يعيش فى عالم أثيرى يغلفه ضباب الحب ، والذى لا يعبر فى أغانيه إلا عن أحاسيسه فقط .

ومع هذا ، فإن عبد الحليم ، بنقائه ، وصدقه ، وقدرته على العطاء ، فى أفلامه ، فضلا عن استعداده الدائم للتضحية ، خاطب جوانب طيبة فى وجدان الجمهور .. وهو ، بحياته القصيرة ، وعمله الجاد الدؤوب ، ومتاعبه مع المرض ، لمس شغاف القلوب .. وهو ، بأغنياته التى عايش فيها آمال الوطن ، أصبح جزءا من الماضى الجميل .. لا يزال طيفه الحالم الرقيق ، يحوم حولنا .

# عماد حمدى

## فارس الأحزان المهزوم

ما الذى رآه كامل التلمسانى فى ذلك الموظف المغمور باستوديو مصر ، ودفعه كى يغامر بأن يسند له بطولة « السوق السوداء » عام ١٩٤٤ ؟ .

كان التلمسانى يبحث عن بطل من نوع جديد ، بطل قادم من أحراش الحياة ، وليس آتيا من السماء .. بطل واقعى من لحم ودم ، وليس مجرد بطل وهمى من النوع السائد فى سينما الأربعينيات ، سواء المصرية أو الهوليودية .. بطل لا يميزه جمال الوجه ونعومة الشعر وسحر التقاطيع ، أو حلاوة الصوت ورشاقة الجسم وأناقة الأزياء ، ولكن يتميز بوضوح شخصيته وقوة روحه وتطابق ملامحه مع ملامح ملايين الرجال العاديين ، فمشكلة بطل « السوق السوداء » تتجاوز ، من حيث العمق والشمول ، مشكلة العاشق الولهان ، الذى يضنيه حب فتاة تقف العقبات بينهما .. فبطل التلمسانى ليس صاحب مشكلة بقدر ما هو صاحب قضية عامة .. وتتمثل قضيته فى الوقوف بوجه تجار السوق السوداء ، الذين امتصوا دماء الشعب ، بلا رحمة ، خلال الحرب العالمية الثانية .. ويدرك بطل الفيلم ، المشبع بالأفكار التقدمية ، ذات

النزعة الاشتراكية ، والمؤمن بدور الجماهير فى تغيير واقعها ، مهما كانت قوته ، لن ينتصر وحده على التجار الذين ماتت ضمائرهم ، ولكنه سينتصر ، حتما ، إذا تحرك الناس معه ، إذا واجهوا مستغليهم وقاوموهم لذلك فإنه يقوم بدور المحرض .. ولعلها المرة الأولى التى تطالعنا فيها السينما المصرية برجل يبث الوعى فى عقول سكان الحارة ، ويدفعهم إلى أن يصفوا حسابهم ، بأنفسهم ، مع جلاديهم ويقنعهم بأن المجاعة ليست قدراً ، ولكنها من صنع اللصوص ، لذلك فإن القضاء عليها لن يأتى إلا عن طريق المتضررين منها .. وهو يضطر ، فى صراعه ، إلى أن يخسر حبيبته ، بعد أن يشهر عداءه تجاه والدها الذى تحول من صاحب مخبز طيب ، إلى تاجر بالغ القسوة ، كلما زادت ثروته ، ازداد إيغالاً فى الشراهة والافتراء .. ويحاول التاجر المجرم أن يضم بطلنا إلى معسكره ، مرة بالترغيب ، ومرة بالترهيب .. إلا أن البطل الجديد ، يمشى فوق قلبه ، ويختار بحسم ، وبإرادة كاملة ، جانب الجموع ، ويقبل ، بلا تردد أن يربط مصيره بمصيرهم .

لاشك أن المخرج المفكر ، كامل التلمسانى ، الفنان التشكيلى والعضو النشط فى « جماعة الخبز والحرية » - التى عبرت عن أفكارها من خلال الاعداد القليلة التى صدرت من مجلة « التطور » عام ١٩٤٠ والتى اهتمت بإبراز الدور الاجتماعى والسياسى للفن ، وهاجمت نظرية الفن للفن - لاشك أن التلمسانى الذى كان أحد الأسماء اللامعة فى يسار الأربعينات ، وجد فى وجه عماد حمدى ما كان يبحث عنه .

أكتشف ، بحسه المرهف ، ما ينطوى عليه وجه ذلك الوافد الجديد من ألفة ودفء ووضوح وطيبة .. طيبة لا تأتى نتيجة ادراك ساذج للحياة ،



عماد حمدى

ولكنها تأتى من ينابيع داخلية عميقة ،ونظرا لأن عماد حمدى لم يكن شابا فى مقتبل العمر ، عندما وقع نظر المخرج عليه ، ولكنه كان فى الخامسة والثلاثين من عمره ، لذلك فإن التجاعيد والخطوط المبكرة ، الخفيفة ، فى جبهته وحول شفتيه ، أعطت أحساساً بأن صاحبها يعانى من متاعب لا تشغله عن متاعب الآخرين ، وأنه ليس من سلالة أرستقراطية ، ولكنه قادم من قبل الطبقة المتوسطة ، بكل متاعبها وأشواقها .. وهو يوحى بالقوة والثقة ، وقوته لا تكمن فى عضلاته ، ولكنها تكمن في روحه الصلبة التى ترفض التنازلات والمساومات ، وتكمن فى وعيه الذى يستطيع أن يفسر به ظواهر الواقع تفسيراً علمياً ، وهو يتمتع بالقدرة على التأثير فى الآخرين ، وفى نظرته يترقرق حلم ما .. حلم جماعى عذب على الرغم من كدر همومه الخاصة ويعكس صوته الواضح ، الناضج ، الممتلىء بالمشاعر ، الصادق ، والذى لا يكاد يعلو أبدا ، شيئا من الشجن ، ويبعث على الاقتناع والارتياح .

نشأ عماد حمدى فى أسرة ميسورة الحال ، تقف على أرض اقتصادية صلبة ، فوالده الذى نال دبلوم الهندسة من باريس التحق بالعمل فى السكة الحديد المصرية بمرتب كبير ، الأمر الذى جعل الأسرة تعيش فى مأمن من تقلبات الأوضاع الاقتصادية - وأتيح لعماد حمدى ، منذ البداية أن يدرس أكثر من لغة أجنبية ، فوالدته الفرنسية علمته لغة موطنها الأصلى ، بينما أصر والده ، بحكم درايته باللغة الانجليزية من جهة ، والإحتلال البريطانى من جهة أخرى ، أن يتعلم الأبناء تلك اللغة التى رأى أن المستقبل لها .. وكانت النتيجة الطيبة لإصرار الوالدين على تعليم الأبناء لغتين مختلفتين هى أن عماد حمدى ، عندما أصبح شابا ، كان يجيد إلى جانب اللغة العربية -

ومن الإلقاء الذى تعلمه على يد الأستاذ الكبير عبد الوارث عسر ، عندما كان الأخير مدربا مسرحيا لفريق التمثيل بمدرسة التوفيقية الثانوية - اللغة الفرنسية والإنجليزية .. وإذا كان عماد حمدى قد تعرف على دقائق اللغة الفرنسية من خلال الحياة اليومية مع والدته ، فإنه تعلم الانجليزية من خلال الأدب والثقافة عندما توفر له ذلك المدرس الخاص ، الفنان ، والشاعر ، والمسرحى .. بديع خيرى .

عاش عماد حمدى طفولته وشبابه فى جو من العزلة النسبية ، فهو ، بحكم وضع أسرته الطبقى ، لم يخالط أبناء الأحياء الشعبية فى المدن ، ولم يكن لوالده جذور ريفية ، وبالتالى لم يتعرف على القرية وعالم الفلاحين ، وربما هذا ما يفسر ، بشكل ما ، عدم قيام عماد حمدى ، إلا فيما ندر ، بأدوار الفلاحين والعمال أو الرجال الشعبيين .. حقاً أن والد عماد حمدى لم يكن باشا ، ولم تكن أسرته تملك قصراً أرستقراطياً ، ولم يكن أيضا مجرد أفندى مهدد بالمتاعب .. لكنه وصل ، بحكم تعليمه ووظيفته إلى رتبة « بك » . وانتقل عماد حمدى ، فى طفولته ، من فيلا إلى أخرى ، دون أن تتعرض أسرته لأية عواصف ، إلا أن عماد حمدى روى ، أكثر من مرة ، وبلهجة تفيض بالألم عن تلك النكبة التى عاشها عندما اختطف الموت شقيقته الشابة ، التى كان يكن لها حباً خاصاً ، بعد فترة مرض قصيرة بداء السل .

إذا لم يصبح عماد حمدى ممثلاً لكان أحد المشتغلين بالفن أو الثقافة ، وذلك بسبب المناخ الثقافى الذى وجد نفسه فيه .. بل هو قد حاول ، مع أحد أصدقائه ، أن يترجم إحدى مسرحيات الكاتب الانجليزى جون جالزورثى

الذى يبدو أن كتاباته قد صادفت هوى فى وجدانه .. كان الكاتب الإنجليزى يتعرض فى أعماله إلى عالم الطبقة الأرستقراطية وهو يتهاوى أمام قوى اجتماعية أخرى صاعدة ، فى طريقها لتفتيت تركة الاقطاعيين وتوزيعها على أفراد طبقة أخرى ناهضة ، أكثر استغلال ولكنها أكثر تفهماً لعصر جديد .. إن أدب جالزورثى الذى لمس أوتار قلب عماد حمدى ، والذى وجده مرضياً لمزاجه ، يمتلىء بالمراثى وينجح فى « إهاجة العواطف واستثارة الرحمة » على حد تعبير الناقد « بول دوتان » .

بدأت ميول عماد حمدى للتمثيل فى المرحلة الثانوية ، وكان من الطبيعى أن يتابع عروض فرق « جورج أبيض » و « رمسيس » و « فاطمة رشدى » .. وربما يكون من الملفت للنظر أن أسلوب عماد حمدى فى الأداء ، منذ أول أفلامه ، مختلفاً عن الأسلوب التقليدى السائد فى تمثيل الثلاثينيات ، والأربعينيات ، فهو يبتعد تماما عن الفخامة والحرارة الزائدة والزخرفة وتغليب نبرات الصوت على معانى الكلمات والميل للغنائية فى الإلقاء والتى تبلغ أحيانا حد التكلف ، وهذه السمات التى انتشرت ، خلال عقدين من الزمان أو أكثر قد ترجع ، فى بعد من أبعادها ، إلى طبيعة النصوص التى أعتمدت عليها هذه الفرق من جهة ، وذوق الجمهور الذى كان يميل إلى الاندماج الكامل مع طوفان العواطف والانفعالات المتدفق من فوق خشبة المسرح : كان مزاج الجمهور وأداء الممثلين يتمشيان مع طبيعة التراجيديات التى يقدمها جورج أبيض والميلودرامات التى تخصص فيها يوسف وهبى والمآسى التى عشقتها فاطمة رشدى .

جاء أسلوب عماد حمدى مختلفا ، ففيما يبدو أنه قد تفهم من الأستاذ

الكبير عبد الوارث عسر ضرورة ألا يندفع الممثل مع انفعالاته إلى الدرجة التى يطمس فيها عقله ويفقد السيطرة على أعصابه ولكن من المؤكد أن الدرس الأساسى العميق وقد تعلمه عماد حمدى على يد كامل التلمسانى الذى طالما نادى بواقعية الأداء طالما أن العمل الفنى كان يستند إلى الواقع .. إن فيلم « السوق السوداء » يدور فى حارة شعبية ، شخصياتها كلها لها أبعادها الاجتماعية والنفسية المحددة والواضحة وهى لا تعيش بمعزل عما يدور فى الحياة وفى العالم الخارجى ، فهى تدخل فى سلسلة طويلة من الأفعال وردود الأفعال ، لذلك فإنها تتطور وتتشكل ، على نحو منطقى صحيح ، وبالتالى فإن أداء الممثلين كان لابد وأن يتسم بالواقعية ، ويبتعد عن الفخامة والمغالاة .

بدأ عماد حمدى ، فى أول أفلامه ، ممثلاً بالغ البساطة ، يعتمد فى أدائه على التفهم والصدق الداخلى ، وبالتالى ينساب أداؤه بصدق وبطبيعية كاملة .. وإذا كان عماد حمدى قد نجح بجدارة فى أول أفلامه إلا أن هذا النجاح كاد يضيع مع السقوط التجارى المروع للسوق السوداء . ففى ليلة العرض الأولى ، فى شتاء ١٩٤٥ ، كان ثمة قطاع من جمهوره « ستوديو مصر » أو « ريتس » من ذات الطبقة المنحطة ، المستفيدة من الحرب ، المسيطرة ، الفاسدة ، التى قام الفيلم الشجاع بهجائها وتجريحها وتعريتها والتنديد بها . وبقدر عنف الفيلم جاء عنف الجمهور الذى يملك ثمن تذاكر الحفلة الأولى ، والذى احتل شارع عماد الدين خلال الحرب .. فما أن ظهرت كلمة النهاية ، بعد معركة ينتصر فيها سكان الحارة على تجار السوق السوداء ، حتى بدأ الجمهور يكسر مقاعد دار العرض ، ثم تلفت حوله باحثاً

عن المخرج المتهور ، طالباً القصاص الفورى .. واضطر فرسان ذلك الفيلم الشريف ، الذى يعد من أهم الأفلام العربية ، إلى التسلل خارج دار العرض ، هربا بجلودهم .

كانت تجربة « السوق السوداء » بالغة المرارة ، لم يكررها كامل التلمسانى ، وكادت تضيع إيجابياتها الحقيقية فى ذهن عماد حمدى ، فهو لم يعد يتذكر التفاصيل الداخلية لدوره فى هذا الفيلم البديع ، إلا على نحو ضبابى .. وكل ما يقوله عندما يتكلم عن بطولته الأولى أنه يحمد الله لأنه لم يسقط مع سقوط الفيلم .

عموما ، ظلت بعض ملامحه الخارجية التى ظهر بها فى السوق السوداء ، ملازمة له ، فى أفلامه التالية ، بعد أن استبعد منها صناع أفلامه - بحزم - تلك الميزة العظيمة التى ظهر بها فى أول أفلامه ، وأقصد بها عنصر الوعى الذى جعله مؤمنا بالناس ، ومحرضا لهم ، على تصفية حسابهم مع مستغليهم .. ومنذ الآن ، أو بعد « السوق السوداء » لن يعود عماد حمدى صاحب قضية ، إلا فيما ندر ، ولكنه سيصبح صاحب مشكلة ، فهمومه ، منذ فيلمه الثانى « دايماً فى قلبى » لصلاح أبو سيف ١٩٤٦ - والمأخوذ عن « جسر واترلو » الذى قدمته « فيفيان لى » و « روبرت تايلور » من إخراج ميرفن ليروى - لا تتجاوز الذات العليلة التى تعانى معاناة فردية ، وتكاد تغلق كافة النوافذ التى من الممكن أن تحمل شيئا من نسيم الواقع .. إن بطل « دايماً فى قلبى » يخفق قلبه بحب فتاة .. وبينما تهيأت الحبيبات للزواج تغرق السفينة التى يقلها بمن فيها ، كما تقول الأخبار ، وتنحرف الفتاة ، ويعود الحبيب الذى أنقذ بأعجوبة ليبحث عنها بحثاً

جنونياً : فالحب ، منذ الآن ، سيصبح هو محرر الهموم والمآسى ، والاقتران بالحبيبة أو التضحية فى سبيلها ، هما الهدفين الأسمى للحياة .

بفيلم « سجى الليل » الذى أخرجه بركات ١٩٤٧ تحددت أبعاد عماد حمدى التى سيطالعنا بها فى العشرات من أفلامه التالية .: انه هنا يعمل طبيبا فى إحدى المستشفيات - والطب من أكثر المهن انتشارا فى السينما المصرية - يحب فتاة رقيقة « ليلى فوزى » تبادله ذات المشاعر .. ويستعد الحبيبان لبناء عش الزوجية .. لكن الطبيب المتفانى فى العمل يصاب بداء السل الذى ينتقل له من أحد مرضاه .. ولأن عماد حمدى يشفق على حبيبته من الآلام النفسية التى ستعانيها إذا ما عرفت بمرضه فإنه - بدافع الرحمة والتضحية - يوحى لها بأنه يحب فتاة أخرى ، ويدفع صديقه ، كمال الشناوى ، إلى أن يخفف عن حبيبته ، بل إلى أن يقترن بها . فمنتهى أمله أن يرى من خفق لها قلبه سعيدة .. وبالفعل ينفذ الصديق ما طلبه منه - ويوم الزفاف تعرف الحبيبة القصة كاملة ، فتهرع إلى المستشفى حيث حبيبها المريض يعاني سكرات الموت .. وسرعان ما يفارق الحياة بين يديها .

والفيلم يفيض بالحزن ، حتى أن العديد من المتفرجات كان يغمى عليهن بانتظام ، فى كل حفلة ، وينقلن إلى عربة إسعاف تقف عند باب السينما ، من شدة البكاء .. ونظرا لكمية الدموع الضخمة التى سالت من عيون المتفرجين ، كان النجاح بالتالى كبيراً ، فالنجاح يرتبط طرديا بالدموع ، وهذا المعيار التقليدى يذكرنا بالنجاح المقرون بالدموع المسفوحة من أجل « غادة الكاميليا » ، سواء مثلتها روز اليوسف أو فاطمة رشدى ، ويذكرنا بعذاب المتفرجين واستمتاعهم بآلام سيرانو دى برجراك وأحدب نوتردام ..

لقد خاطب عماد حمدى ، فى « سجى الليل » قطاع ضخم من جمهور تكون ذوقه من خلال كتابات مصطفى لطفى المنفلوطى ومسرحيات يوسف وهبى ، ومن الواضح أن صناع أفلامه قد أكتشفوا أن أضمن وسيلة لاستمرار نجاح بطلهم هى أن يجعلوه يدور ، بلا نهاية ، فى دوائر مغلقة من الحب والقدر والتضحية والألم .

وفى أعوام قليلة ، وخلال العديد من الأفلام ، أصبح عماد حمدى فتى الشاشة الأول ، ومعشوق الجمهور الذى وجد فيه إنسان يتحلى بصفات متميزة وساحرة ، ويعبر ، بشكل ما عن المثل العليا السائدة خلال الخمسينات ومنتصف الستينات .. انه أبعد ما يكون عن المرح ، يعيش مثل معظم الرومانسيين معزولاً عن الحياة ، صاحب نفس عزيزة ، سريعة التأثر ، يتسم بسمو الروح وطهارة القلب ، يعتز بكرامته ، ولا يعرف الكره إلى قلبه سبيلاً ، هو بالغ النقاء ، بالغ الإخلاص ، وفى شخصيته تمتزج الرومانسية بالميلودراما ، فهو فى وحدته يأتى الأمل ممثلا فى علاقة روحية شفافة مع فتاة تبادله حباً بحب ، لكن العراقيل تقف فى طريقهما ، فيصبح نهباً للأحزان ، وفى الكثير من الأفلام يتعرض للغدر والخيانة والمؤامرات ، وإذا كانت السينما المصرية تنهى أفلامها عادة بنهاية سعيدة ، فإن أنجح أفلام عماد حمدى - جماهيرياً - هى التى انتهت نهاية فاجعة !

التضحية بالذات واحدة من أهم القيم التى يمثلها عماد حمدى ، وهى قيمة شأنها شأن بقية القيم ، لا يمكن الحكم عليها بشكل مطلق . ذلك انها من الممكن أن تكون قيمة إيجابية بقدر ما يمكن أن تكون قيمة سلبية ، فالسؤال الذى يجب طرحه هنا هو : التضحية من أجل ماذا ؟

من قلب عشرات الأفلام التى مثلها عماد حمدى ستأتيك الإجابة .. من أجل لا شىء ، أو التضحية من أجل التضحية !.. ولكن قبل أن نتعرض بالتفصيل لنماذج التضحية نتوقف عند فيلم « الله معنا » الذى أخرجه بدرخان ١٩٥٢ ، ذلك انه الفيلم الوحيد ، بعد « السوق السوداء » الذى يبدو فيه عماد حمدى صاحب قضية ، ومدافع عن مبادىء تهم الوطن كله ، وهو على استعداد أن يضحى ، فى سبيل هذه المبادىء، وأن يدفع من جسمه وروحه .. الثمن كاملاً .

فى « الله معنا » يذهب عماد حمدى إلى أرض فلسطين ليشارك فى حرب ١٩٤٨ .. وهناك يفقد ذراعه ويعود إلى الوطن بعد إعلان دولة اسرائيل . وهو ممتلىء بالمرارة من أجل ضياع فلسطين ، وفى أكثر من موقف ، وعلى نحو بالغ التأثير ، لأنه بالغ الصدق ، يتحدث عماد حمدى ، بلهجة تفيض بالشجن ، عن ذلك الوطن المغتصب ، الذى ضاعت منه أجزاء ، كما ضاعت من جسده أجزاء ، ويعبر بوضوح عن حقيقة بالغة الأهمية ، هى أن ما يعذبه أن التضحية بذراعه ذهبت بلا مقابل ، فالأعداء لم يدفعوا ثمنها ، ذلك انها كانت نتيجة خيانة ، حدثت اثر انفجار ذخيرة فاسدة ، وبالتالى فإنه يقرر أن يصفى حسابه مع الخونة أولاً ، وهو على استعداد أن يضحى بحياته كلها .. وبكل حماسة .. طالما أن الغد سيصبح بلا خونة .

فى أفلام عماد حمدى إعلاء مطلق لقيمة التضحية ، وهى تمتزج وتختلط بقيم أخرى ذات طابع محبب ، مثل الوفاء ، والحب الروحى ، وغالباً ما يتم التعبير عن هذه القيم فى شكل يجمع بين الرومانسية والميلودراما .

فى الفيلم المبكر « وداعاً يا غرامى » الذى أخرجه عمر جميعى ١٩٥٠

**يلقى عماد حمدى درساً طويلاً مؤداه أنه إذا ما تعرضت الزوجة لفقد زوجها فعليها أن تضحى بكل شيء فى سبيل أطفالها ، وأن تبعد تماماً عن ذهنها فكرة الاقتران بآخر ، أيا كان هذا الآخر .**

يبدأ الفيلم بعماد حمدى - المحامى الكبير ، فى مكتبه الفخم - وهو يحكى لأرملة شابة من عميلاته ، جاءت تسأله عما إذا كان من المناسب أن تتزوج برجل يحترمها ويتعهد بأن يرعى معها أبنائها ؟ ان عماد حمدى يحكى قصة حياته هو ، يحكى للسيدة عن مأساة ذلك الأبن الذى تزوجت والدته برجل آخر بعد وفاة والده .. ويبدأ الرجل فى تعذيبها وابتزاز أموالها ، وعندما يهم الابن - الذى لا يزال طالباً بكلية الحقوق - فى مقاومة الرجل الشرير « فريد شوقى » يندفع الأخير فى التآمر ضد الشاب فيبلغ السلطات انه هارب من التجنيد ، وينتزع الشاب من بيته ومن كليته ومن خطيبته وجارته فاتن حمامة لينخرط فى صفوف الجيش بعد أن يرفض زوج والدته أن يدفع له « البدلية » .. وتنقطع علاقة الشاب بعالمه القديم .. وينقل إلى منقباد ليصبح جندى مراسلة للضابط الكبير عباس فارس .. وفى فيلا الضابط الكبير ، الممتلئة بالخدم ، يعيش شقيقه الأصغر عمر الحريرى الشاب العابث ، المقامر ، شبه المنحرف ! .. ويذهب عماد حمدى ، فى صباح أحد الأيام ، مع قائده لاستقبال زوجته القادمة بالقطار . ويفاجأ ، ونفاجأ معه أن زوجته ليست سوى حبيبته القديمة فاتن حمامة . وفى العربة التى يقودها عماد حمدى نشاهده فى أحد المواقف التقليدية : إنه يستمع بوجه يفيض باللوعة والألم إلى حديث الأشواق الذى يبثه الضابط لزوجته .

من باب الوفاء للقائد يقدم عماد حمدى طلباً يتضمن رغبته فى ترك المكان والعودة إلى المعسكر ، إلا أن الضابط الكبير يرجىء النظر فى الموضوع .. ويحاول عماد حمدى المعذب ، أن يتهرب من مقابلة فاتن حمامة التى تريد أن تشرح له ما حدث ، ولكن عبثاً ، فالحبيبة القديمة تصر إصرارا شديداً . وتتسلل المرأة إلى حجرة مكتب زوجها لتحدث حبيبها الذى ينتظرها فى ذات الوقت الذى يتسلل فيه الشاب العابث كى يسرق مبلغاً من المال .. وسرعان ما يكتشف أمر المال المسروق ، وتحوم بعض الشبهات حول عماد حمدى حيث تشهد خادمة بأنها رأته وهو يعود إلى حجرته مع الفجر .

من باب التضحية بالذات ، فى سبيل إنقاذ سمعة الحبيبة ، يدعى عماد حمدى انه هو الذى سرق المال ، لكن فاتن حمامة تعترف لزوجها بكل شىء فيمسك بمسدسه لتنطلق رصاصة طائشة تصيبها فى مقتل وتموت بين ذراعى حبيبها .

يعود الفيلم إلى البداية ليواصل الراوى قصته عن ذلك الشاب النبيل ، الطاهر ، المعذب ، الذى أصر أن يستكمل تعليمه بعد انتهاء مدة الخدمة العسكرية ، ويؤكد الدرس الذى تقتنع به الأرملة من خلال أمثولة حياته ، وهو ضرورة التضحية ، مهما كانت الظروف ، وضرورة الوفاء ، مهما كان الثمن ، وبينما ينظر إلى صورة حبيبته المتوفاة ، والتى سيعيش على ذكراها ، إلى الأبد ، تنصرف المرأة وقد اتخذت قرارا نهائيا بأن تظل هكذا أرملة .. مدى الحياة .

لكن بعيدا عن المغالاة فى التأكيد على قيمتى التضحية والوفاء ،

نلمس دعوة أخلاقية إيجابية فى بعض الأفلام ، تحض على نوع عقلانى من التضحية من أجل الأبناء .. فمثلا فى « الحرمان » ١٩٥٣ من اخراج عاطف سالم تنفصل زوزو ماضى عن زوجها الجاد ، المحترم ، لأنها تريد أن تعمل بالتمثيل ، وترتبك حياة الزوج الحائر مع ابنته الطفلة فيروز التى يصحبها معه إلى المصنع الذى يعمل به كمهندس . وتتسبب الطفلة أثناء لعبها فى حادث يصاب فيه والدها فتهرب من المكان .. وينخرط والدها - مع والدتها - فى البحث المضنى عن وحيدتهما - ومن خلال البحث يدركان أن مصيرهما مشترك وأن عليهما أن يتفاهما من أجل مستقبلهما المتمثل فى الابنة .

وفى « حياة أو موت » ١٩٥٤ لكمال الشيخ يظهر عماد حمدى كمريض بالقلب ، ترتبط زوجته بوالدتها على نحو يهدد كيان الأسرة .. ويمر الزوج بظروف صعبة عندما يفصل من العمل ليعود إلى البيت منكسراً « ليلة العيد » .. وتصر زوجته على الذهاب إلى والدتها ، وعندما يرفض تتركه مع ابنتها وتغادر الشقة ، ويصاب الرجل بنوبة قلبية .. وتذهب الطفلة لتحضر له الدواء . ويخطىء الصيدلى فى تركيب الدواء فيضع مادة سامة بدلاً من مادة أخرى .. ويتنبه الصيدلى للخطأ فيبلغ الشرطة . وتتوه الطفلة فى شوارع القاهرة .. وتناشد الإذاعة المواطنين المرة تلو المرة ، للمشاركة فى البحث عن طفلة تحمل زجاجة بها مادة سامة .. وتستمع الأم للنداء ، وتدرك الزوجة وهى تستمع للنداء ، انها كانت أبعد ما تكون عن الإحساس بالمسئولية ، وانها لم تعرف شيئاً عن فضيلة التضحية ، فطالما انها رزقت بطفلة ، فإنه يصبح لزاما عليها أن تبقى إلى جانبها ، وألا

تحرمها من والدها ، حتى لو كان هذا الوالد يعانى من المرض ، ويعيش فى ظروف مالية صعبة .

وفى « شاطىء الذكريات » لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٥ نلمس فكرة بناءة وبديعة ، تعطى لهذا الفيلم قيمة خاصة ، بل وتجعله من أفضل الأفلام التى أعطت معنى عميقاً لمفهوم التضحية بل ولمفهوم الأبناء .. شكرى سرحان فى هذا الفيلم هو شقيق عماد حمدى ، لكنه على النقيض منه ، فهو مستهتر لا أخلاق له ، أقرب إلى الإجرام ، وهو يغتصب شادية التى تصبح حاملاً منه .. ويتقدم عماد حمدى ، الفارس النبيل ، لينقذ سمعتها ويتزوج منها ويعطى اسمه لوليدها.. ويدخل الأخ الفاسد السجن عقاباً على جرائم متعددة .. وطوال الفيلم يزداد تعلق عماد حمدى بالطفل الذى ينمو بين يديه ، ويصبح شغوفاً به ، بل قطعة من نفسه ، وبعد سنوات يخرج الشقيق من السجن وينطلق كالعاصفة مهدداً عالم عماد حمدى الآمن ، مطالباً بابنه .. إلا أن عماد حمدى الذى يعتبر نفسه الوالد الحقيقى للطفل يصارع ، من أجله ، بكل ما أوتى من قوة ، وهو على استعداد للتضحية من أجله ، إلى آخر مدى .. فهنا ، فى شاطىء الذكريات ، الطفل لمن يربيه ، ولمن يرعاه ويشقى من أجله لا لمن ينجبه .

ينتهى فيلم « وداعا يا غرامى » بعماد حمدى وهو على مشارف الكهولة ، فالشعر الأبيض يغطى جوانب رأسه ، وهو ، كما سبق الاشارة يضع صورة حبيبته التى فارقت الحياة إلى جانب سريره حتى تكون أول ما يراه عندما يستيقظ وآخر ما يراه عندما ينام .. والفيلم يوحى ، بل يؤكد بأن العاشق الوحيد ، الناجح عمليا ، الحزين ، سيعيش حياته الخاصة ، إلى الأبد ، على هذا المنوال من الوقار .

وإذا كانت التضحية من أجل الأبناء ، فى الأفلام السابقة ، تتضمن معانى إيجابية ، بدرجات متفاوتة ، فإن الوفاء هنا يصبح قيمة سلبية ، ستزداد سلبية فى أفلام تالية ، فالماضى يصبح أقوى من الحاضر ، بل هو يصادر المستقبل أيضا .. ان الموتى ، فى العديد من أفلام عماد حمدى ، يسيطرون على الأحياء .. وتتجه الإرادة الانسانية بكاملها ، لا إلى تشكيل الحياة القادمة ، ولكن إلى اجترار ذكريات الأيام الخوالى .. إن الوفاء كما يمثله عماد حمدى ، فى بعد من أبعاده ، ليس سوى هزيمة كاملة فى مواجهة الواقع وفى تجاوز الماضى وصنع المستقبل .. ان الوفاء هى الستارة الجميلة التى تخفى ورأها عجزاً مروعاً واستسلاماً مهيناً لتحديات الحياة .. وربما سيثير دهشتنا الآن ، ونحن نراجع ، أكثر أفلام عماد حمدى نجاحا ، من الناحية الجماهيرية ، أن نتبين فيها ما تتضمنه من ضعف وتهالك الإرادة ، إلى درجة تقترب من الانتحار .. فلننظر إلى « إنى راحلة » ١٩٥٥ ، و « بين الأطلال » ١٩٥٩ ، والفيلمان عن روايتين ليوسف السباعى ومن إخراج عز الدين ذو الفقار .

تقول مديحة يسرى ، بطلة ومنتجة « إنى راحلة » ، فى الكتالوج الذى وزع مع عرض الفيلم « لم أشأ التدخل فى اختيار النجم الذى يصلح للقيام بدور البطولة فى هذه القصة . بل تركت هذه المهمة للجمهور نفسه إذ عقدت مسابقة لإختيار هذا البطل ، فلما أجمعت أغلب الآراء على عماد حمدى سارعت فاتفقت معه على دور البطولة » . وسواء كانت مشاركة الجمهور فى اختيار البطل حقيقة أم لا ، فإن عماد حمدى ، فتى الشاشة الأول ، بحزنه ووفائه ، وقدرته على الحب ، واستعداده للتضحية ، كان أنسب الوجوه للقيام بدور العاشق المهزوم .

يبدأ « إنى راحلة » فى مكان منعزل تماما .. العاشق الذى فارق الحياة ممدداً على الفراش بينما تكتب البطلة رسالة طويلة تحكى فيها القصة كاملة : عايدة أو مديحة يسرى تحب الضابط أحمد أو عماد حمدى ، والدها واحد من الأثرياء الكبار ، يرشح لها الشاب الخليع توتو بك أو رشدى أباظة ، سليل الباشوات ، والجميع أقرباء تتفاوت درجة قراباتهم .. وبعد تذمر هذيل ، ترضخ الفتاة لمطالب والدها ، ويتزوج عماد حمدى بفتاة لا يحبها .. وتتوالى الأحداث القليلة ، ذات الطابع الفجائى فتموت زوجة عماد حمدى ، وترفض مديحة يسرى الحياة مع رجل يخونها بإنتظام .. ويلتقى الحبيبان مرة أخرى ، بعد أن تحررا من روابطهما .. وها هما يختليان فى مكان بعيد عن العيون والضغوط فماذا بعد ؟ .

إن المصير التعس ، لسبب ما ، ينتظرهما ، فالحبيب يصاب بانفجار فى أمعائه ويفارق الحياة بين ذراعيها قبل أن تتمكن من إسعافه .. وسرعان ما تقتنع بأن الوفاء يحتم عليها أن ترحل إلى الحبيب فى عالم الأموات ! هكذا .. بلا تردد أو إعمال تفكير . وتكتب رسالتها الطويلة المملة ، ذات الطابع السقيم ، والممتلئة بتساؤلات متكلفة من نوع تلك التساؤلات التى طبعت فى الاعلانات والتى تقول « ألا يحتمل أن تعود إليه الحياة ؟ أليس الله بقادر على كل شىء ؟ قادر على أن يحيى العظام وهى رميم ؟ هذه ليست عظاماً ولا رميماً بل لم تصبح بعد كذلك .. فهى ما زالت .. كما هو .. وكما كان دائما » ! .. وبعد أن تنتهى من رسالتها تشعل النار فى المكان لتحترق مع حبيبها الميت .

ولا يمكن أن نرجع صورة عماد حمدى كبطل فردى معذب ، مهزوم ،

يضنيه الحب ، إلى رغبته الخاصة أو حتى إلى رغبة صناع أفلامه ولكنها ترجع إلى المناخ الفكرى والنفسى السائد ، والذى ينتمى إلى نوع من الرومانسية السلبية ، الممزوجة بالميلودراما .. فالتيار السائد فى الرومانسية المصرية ، كما يمثلها مصطفى لطفى المنفلوطى ومحمد عبد الحليم عبد الله ويوسف السباعى ، تقدم شخصيات هشة ، هزيلة نفسياً ، محدودة الآفاق ، حائرة الإرادة ، متورمة عاطفيا . تحتج احتجاجاً متردداً وضعيفاً ضد قيم مجتمعها ، ولكنها فى النهاية إما أن تخضع له ، أو تكتفى بالانتحار .. وتأتى الميلودراما هنا بما تحمله من صدفة ومفاجآت ويد طولى للقدر لتعوض شيئاً من ضعف التحليل الاجتماعى وضآلة الوعى بتناقضات الواقع ، وعدم اتخاذ مواقف واضحة من الصراعات المعتملة فى قلب المجتمع .. إن عماد حمدى ، فارس الأحزان المهزوم ، يبدو ، كما لو كان فى بعد من أبعاده ، نتاج ذلك المزيج من الرومانسية السلبية والميلودراما المؤمنة بالصدفة والقدر .

عملت الصحافة على الربط بين صورة الفتى الأول على الشاشة وبين صورته فى الواقع ، فعندما انفصل عماد حمدى عن زوجته شادية عام ١٩٥٦ تابعت الصحافة الفنية هذا الموضوع كما لو كان أحد الأفلام السينمائية ، فمثلا ، قامت مجلة الكواكب فى ٢٩ مايو ١٩٥٦ بنشر موضوع طويل تحت عنوان « قصة الطلاق الذى تأخر عاماً كاملاً » .. جاء فيه « لقد كان كاتب قصته الأخيرة من غير البشر ، كان القدر ! وهو اليوم يبكى . ترى هل تشفع له دموعه عند القدر ، فيخفف من قسوة الخاتمة » .

ونشرت المجلة صور حورية محمد ثم فتحية شريف ثم شادية . وتحت الصورة الأولى كتب تعليق يقول « حبه الأول » ثم « حبه الثانى » وكتب تحت صورة شادية « حبه الثالث الذى انتهى بمأساة » أما صورة عماد حمدى وهو فى حالة شجن فمكتوب تحت « دعونى لهمى وأحزانى » .

وفى الوقت الذى دأبت فيه مجلة روز اليوسف على رسم عماد حمدى فى شكل طائر البشاروش الحزين ، أخذ عماد حمدى يتكلم ، بذات الطريقة التى يتحدث بها فى أفلامه ، فهو يقول للصحفى محمد السيد شوشة الذى أصدر عنه كتاباً صغيراً باسم « الدون جوان الحزين » بعد الانفصال بأسابيع قليلة - يقول بلهجة مبللة بالدموع « كانت شادية تحمل اسمى .. إن شعورا عميقا بما أصابنى من ظلم وغبن يسيطر على أعصابى ، ولكن الإيمان يملأ قلبى ، لأنى أثق فى العدالة الإلهية ثقة عمياء ، ولهذا أحب أن أكون ضحية إلى النهاية لتقول العدالة الإلهية كلمتها الحاسمة » .

هكذا ساهمت العديد من العناصر فى رسم أبعاد عماد حمدى : الذوق العام للجمهور ، طبيعة الرومانسية فى الأدب والفن المصرى ، بما يشوبها من سلبية وضعف ، والميل لمعالجة الأمور فى قصص الأفلام معالجة ميلودرامية ، تقوم فيها الصدفة والقدر بدور البطولة غير المنظورة ، ثم تكوين عماد حمدى الشخصى ، فضلا عن الصحافة الفنية التى أكدت أنه فى الحياة ، شأنه شأن الفن ، يعيش معذباً ، وحيداً فريسة للظلم ، نبيلاً ، مؤمناً بالعدالة الشاعرية ، ضحية ، يستعذب الألم ويقبله برحابة صدر .

فى « بين الاطلال » أكثر أفلام عماد حمدى نجاحا ، يظهر ككاتب للروايات ، ولا نكاد نعرف شيئا عن نوع رواياته ، أو حتى ميوله الفكرية

.. كل ما نعرفه أنه يسكن قصراً جميلاً ، متزوج من إبنة عمه المريضة ، طريحة الفراش .. وهو يقع فى الحب - من أول نظرة - عندما يرى الفتاة الرقيقة « منى » أو فاتن حمامة ، جالسة كالملاك الطاهر فى حديقة أحد الأندية ، تقرأ برضاء واحدة من رواياته ، وهى ، على عكس بقية الشباب ، لا تميل إلى الانطلاق ولا تنغمس فى الرقص ، وسرعان ما تبادله حبا بحب .. ولكنه من باب الوفاء لزوجته - والتى لا يحبها - يرفض فكرة الزواج من منى وتتزوج هى من رجل لا تحبه ، وتسافر معه إلى بلاد بعيدة ، لكنهما يتناجيان عن بعد .. وكعادة العشاق المنهارين يغرق أحمد فى الخمر ، وتشعر زوجته العليلة بما يعانيه زوجها من وحدة وشقاء ، فتقدم على التضحية بنفسها عندما تقبل أن تحمل جنيناً تعرف أنه سيكون سببا فى وفاتها .. ومع الأيام يزداد الروائى انهيارا .. وينتقل إلى المستشفى فى حالة خطرة إثر حادث أليم وقع لسيارته وهو يقودها بجنون بعد أن تجرع منكرا كثيرا ، وعندما تعود منى - التى أصبحت أما - وعلمت بالحادث تهرول إلى المستشفى لتعيش فى خدمته خلال أيامه الأخيرة .. ويضطر زوجها إلى طلاقها فتنتقل إلى مسكن أحمد لرعاية زوجته المريضة التى على وشك الوضع ، وتموت زوجة الروائى وهى تضع وليدة تتولى منى تربيتها فى ذلك القصر الذى يصبح مثل الأطلال ، ولكن أطلال معبد لا تزال البطلة مؤمنة بعقيدته وطقوسه ، وبالتالى فهى تنسحب من الحياة كلها لتعيش راهبة ، متعبدة ، بين الاطلال .

وتدور أحداث الفيلم ومشاهدة إما داخل الأماكن المغلقة أو حدائق الأندية ، أو أمام المناظر الطبيعية ، ففى مثل هذا النوع من الأفلام لن تجد أثرا من دفء الحياة فى شوارع الواقع .. وعلى طريقة « إنى راحلة » تتردد

عبارات إنشائية لها قرع الطبول مثل « أيتها الشمس لا ترحلى حتى تشهدى على أن حبى لها خالد مثلك » أو « وأنت .. أنت يا توأم الروح .. يا منية النفس الدائمة الخالدة . يا أنشودة القلب فى كل زمان ومكان .. مهما نأيت .. ومهما هجرت ، عندما تشاهدين القرص الأحمر الدامى على وشك الغروب .. أرقبيه جيداً ، فإذا ما رأيت مغيبه .. فأذكرينى .. »

وبالطبع كانت هذه الكلمات التى طبعت فى الإعلانات من أشهر الجمل المأثورة فى فترة عرض الفيلم .. إن رواية « بين الاطلال » ، مثلها كمثل « إنى راحلة » - تكاد تقل فيها الحركة المادية ، فهى لا تهتم بالأحداث بقدر اهتمامها المفرط بوصف طوفان المشاعر الذى يتدفق عبر مئات الصفحات .. وجاء الفيلم ترجمة لهذه الحقيقة ، فعماد حمدى يقف عند النافذة مرددا كلمة « منى » مرات متعددة ، أو يتجه نحو الشجرة الجرداء التى كان يجلس تحتها مع حبيبته ، ليركع على ركبتيه صوب الشمس الغاربة ، مرددا فقرات عاطفية كالسالفة الذكر .

وربما تلمس فى « بين الاطلال » حرفية متقدمة من جانب المخرج الفنان عز الدين ذو الفقار ، وسيلفت نظرنا عماد حمدى ، فى العديد من المواقف ، بقوة أدائه وصدقه ، فضلا عن تفهمه الداخلى الكامل لتطور انفعالاته .. فمثلا ، عندما تدخل زوجته المريضة إلى حجرته لتقدم له فنجانا من القهوة ، تهتز يدها الضعيفة بالقرب من مكتبه فتنسكب القهوة على الأوراق التى انتهى من كتابتها ، فينتفض واقفا لتلمع عينيه بالغضب ، للحظة واحدة فقط ، فعندما يرى وجهها المفعم بالألم والشعور بالذنب والهوان ، تحل الرحمة سريعا مكان الغضب ، فيبدو مشفقا عليها تماما .

سنجد فى « بين الاطلال » تصويرا جيدا ، وإيقاعا متدفقا ، والعديد من المزايا الأخرى ، لكن الفيلم ، فى مجمله ، يبدو لنا الآن كما لو كان عملا موغلا فى القدم ، ربما بسبب رؤيته الرومانسية ذات الطابع السلبي ، والتى يشوبها بعض الميلودراما ، والتى تكاد لا ترى شيئا من فرط العواطف الذاتية المتورمة ، فهنا ، ليس فى العالم سوى رجل يحب امرأة .. بلا أمل .. ولأن الرجل يريد أن يكون وفيا ، فإنه يظل مبقيا على زواجه من ابنة عمه العليلة والتى لم يحبها يوما ! وهو ، على الرغم من وفائه لها ، إلا أنه ببساطة ، يعيش بخياله وقلبه وعقله مع حبيبته « منى » ! ..

المهنة التى يعمل بها بطل « بين الأطلال » هى تأليف الروايات أى أن لديه خبرة بالحياة ، إلا أن هذه الخبرة لا تظهر فى أى موقف من مواقف الفيلم .. فالمتفرج لا يراه إلا وهو يبث لواعج الغرام ، أو فى حالة هيام ، يذكر الحبيبة ، أو هو يترنح من شدة السكر .. لينسى ! .. وهو يموت مرتين .. يموت معنويا عندما تتركه حبيبته فيستسلم لليأس ، ومرة ثانية يغادر الحياة عندما يقع له حادث التصادم الذى كان محتما منذ البداية .. انه عالم مغلق تماما ، ضيق إلى حد الاختناق ، كئيب كآبة مروعة ، آسن ، لا تهب عليه أية نسائم من الواقع .

عفوا ، هنا بعض القسوة فى تقييم الفيلم ، ربما لأننا لم نضع فى الاعتبار أن ثمة ربع قرن يفصلنا عن تاريخ عرض الفيلم ، لذلك فإنه يمكن القول بأن « بين الاطلال » كان يعبر بأسلوب بليغ عن قيم ومشاعر واهتمامات قطاع لايستهان به من جمهور تلك الفترة .. وجدير بنا أن نلاحظ ذلك الاستقبال النقدى - المتحمس للفيلم - والذى يشى بغلبة الذوق

الرومانسى ، المشبع بالميلودراما على الذوق العام . ففى ١٩٥٩/٢/٢٦ كتبت صباح الخير تقول « الفيلم كله ينقلك إلى سحابة جميلة ، خارج نفسك وحياتك وعالمك ومشاكلك .. وأقول سحابة جميلة رغم انك ستخرج دامع العينين مصهور الفؤاد » وكتب زكى طليمات في مجلة الكواكب ٥٩/٣/٣ يقول « مثلما طلب العاشق ابن الخمسين من معشوقته ابنة العشرين أن تذكره كلما انحدر قرص الشمس الدامى نحو المغيب ، فأننا نطلب إلى الجمهور أن يذكر هذا الفيلم كلما ساء ظنه فى السينما المصرية » .

ولعل شهادة الكاتب أنور عبد الملك أن تكون أكثر الشهادات دلالة ، فالمفكر اليسارى يقول ، فى مجلة الاذاعة ٥٩/٢/٢٨ .. « فشلت فى أن أظل ناقدا أمام بين الاطلال وسرعان ما تحولت إلى متفرج كالآخرين من حولى ، إلى إنسان يمارس مأساة انسانية ، ويتألم لها ويعيش فيها بكل جوارحه .. وكنت ، بين الآونة والأخرى ، أشعر اننى أستعيد قدرتى على التحليل النقدى ، فأتبين نقطة ضعف أو نقص ، وأتمنى لو كان هذا الأمر أو ذاك أحسن مما كان ، لكن هذه اللحظات الموضوعية لم تصمد أمام المشاعر الجياشة التى ثارت فى قلبى هذه الليلة » .

اذن فقد كان « بين الاطلال » تعبير نموذجى عن الذوق السائد فى أواخر الخمسينيات ، وهذا ما يفسر ، بشكل ما ، ذلك الفشل الكبير الذى أصاب فيلم « أذكرينى » الذى أخرجه هنرى بركات عن ذات الرواية عام ١٩٧٧ .. حقا كان من الصعب أن تقوم نجلاء فتحى بدور قامت به فاتن حمامة من قبل ، لكن محمود ياسين كان معقولا ، وبذل بركات جهدا جادا وموفقا .. لكن مقتل الفيلم كان على يد جمهور ١٩٧٧ القلق ، المؤرق بمشاكل يومية

ملحة ، ذو النزعة العملية ، النفعية ، الذى كان من العسير عليه جدا أن يتحمل متابعة عذاب عاشقين لمدة ساعتين .

يموت عماد حمدى فى « بين الاطلال » كما مات من قبل فى « انى راحلة » وعشرات الأفلام الأخرى ، وكما سيموت فى عشرات الأفلام اللاحقة وهذا ما يعنى ، جوهريا ، انه بطل لا يحمل مقومات بقائه على قيد الحياة ، فهو بقلبه الكسير ، وروحه الهائمة ، وطيبته المتناهية ، لا يكاد يقوى على خوض الصراعات ، وبالتالى يبدو مهزوما أو فى طريقه إلى الهزيمة .

عماد حمدى هو الممثل الوحيد باستثناء حسين صدقى ، الذى لم يؤد دور الشرير ، كثيرا ، وفى المرات القليلة التى بدا فيها قريبا من المسلك الشرير ، فإن صناع أفلامه يحرصون على إحاطة هذا المسلك بسلسلة من المبررات القوية ، من خارج روح البطل الذى لا تشوبها شائبة .. ففى « ليلة من عمرى » لعاطف سالم ١٩٥٤ ، يتزوج عماد حمدى سرا من شادية ، ويسافر قبل أن يعرف أنها حامل منه .. وبعد عودته تحاول الاتصال به ، ولكن القدر - صاحب اليد الطولى - يتدخل فتصاب الزوجة فى حادث تفقد الذاكرة على أثره .. وصدفة يعثر عليها عماد حمدى .. وتعود لها ذاكرتها بعد أن ترى طفلها .

وفى « موعد مع السعادة » يغتصب عماد حمدى الفتاة التى تحبه فاتن حمامة .. ولكنه كان فى حالة سكر شديد ، حتى انه عندما يفيق ، لا يكاد يتذكر شيئا عن هذه الواقعة .

لقد حافظت السينما المصرية على نقاء فتاها الأول إلى درجة جعلته أقرب إلى الملائكة منه إلى البشر ، وربما لن نستطيع أن نتذكر - إلا بصعوبة

شديدة - صورة عماد حمدى وهو بملابس الفلاحين أو وهو يتصبب عرقا أمام إحدى الماكينات ، أو وهو بجلباب رجل شعبى .. وليس مصادفة الا يلتقى مع توفيق صالح مثلا ، مخرج « درب المهابيل » و « صراع الأبطال » و « المتمردون » و « يوميات نائب فى الأرياف » و « السيد البلطى » ، وهذه كلها أفلام واقعية ، وليست مصادفة أيضا الا يلتقى بيوسف شاهين ، ولو مرة واحدة ، ذلك أن أبطال يوسف شاهين ، إجمالا إما يصارعون من أجل البقاء على قيد الحياة ، وإما يعبرون عن هموم تتجاوز مجرد العذاب من أجل حب ضائع .. وحتى صلاح أبو سيف ، بعد أن أسند البطولة لعماد حمدى ، فى الفيلم الرومانسى « دايما فى قلبى » لم يلتق به ، طوال ، انغماسه الخلاق فى أفلامه الواقعية الشهيرة : « لك يوم يا ظالم » و « الأسطى حسن » و « ريا وسكينة » و « الوحش » و « شباب امرأة » و « الفتوة » ، ولم يلتق به إلا من خلال إحدى شخصيات احسان عبد القدوس فى رواية « لا أنام » .

فى المقابل ، كان من طبائع الأمور أن يصبح عماد حمدى القاسم المشترك فى أفلام المخرجين الذين يميلون إلى الرومانسية مثل عز الدين ذو الفقار وبركات وأحمد ضياء الدين ومحمود ذو الفقار أو يميلون إلى الميلودراما مثل حسن الامام وحلمى رفله .

بمرور الأيام ، ومع تقدم العمر ، وازدياد زحف التجاعيد - بصرامة - فوق وجه عماد حمدى ، كان لابد أن يتخلى عن دور الفتى الأول ، الضائع فى السحاب ، ليقوم بدور الكهل الذي يواجه حياة قاسية ، وهو على مشارف الشيخوخة .

فى هذه المرحلة ، اقترب عماد حمدى من الأرض ، حقا ظل حاملا معه عناصر الهزيمة ، ولكنها لم تكن بسبب القدر ، كما كانت فى الأيام الماضية ، ذلك أن الواقع ، بكل ثقله ، وتناقضاته وصراعاته ، أصبح منذ الآن ، يقتحم حياة رجل فى طور الافول .

بالطبع ثمة عشرات الأفلام الهزيلة ، المكررة ، قدمت عماد حمدى فى دور العجوز المراهق ، الذى يظل يطارد البطلة ، طوال نصف الفيلم ، حتى يحصل عليها ، ويتعرض طوال النصف الثانى ، إلى العديد من الإهانات .

بعيدا عن هذه النوعية من الأفلام ، تبرز أدوار عماد حمدى التى تعد من أفضل انجازات السينما المصرية .. أحمد عاكف فى « خان الخليلى » الذى أخرجه عاطف سالم ١٩٦٦ ، و « أنيس زكى » فى ثرثرة فوق النيل لحسين كمال عام ١٩٧١ وسلطان فى « سواق الاتوبيس » لعاطف الطيب ١٩٨٣ .. وهذا على سبيل المثل لا الحصر .

استفاد عماد حمدى وهو يقوم بدور أحمد عاكف بخبرته الطويلة ودرايته بمشاعر تلك الشخصية البديعة التى صاغها نجيب محفوظ خلال روايته الشهيرة .. إن أحمد عاكف كما يقول الدكتور محمد مندور فى كتابه « قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » ، « نموذج بشرى لتلك الطبقة الوسطى ، التى تكون العمود الفقرى فى المجتمع المصرى ، وتكون همزة الوصل بين طبقة العمال الكادحين والسادة المترفين ، بل لعلها الطبقة القلقة المعذبة ، التى لا تريد أن تطمئن إلى الحياة كما تطمئن الطبقة الدنيا ، كما لا تستطيع أن تشبع طموحها ، فترتفع إلى مستوى الطبقة العليا ، وتدخل بين صفوفها لتتمتع بما تنعم به تلك الطبقة من مال وجاه وسلطان . وبالرغم من

هذا القلق والعذاب المقيم ، فإن تلك الطبقة لا تخلو من فضائل رائعة ، بل لعلها تنفرد دون غيرها بطائفة من الفضائل التى ترفع من قيمة الإنسانية . وفى رأس تلك الفضائل يأتى الإحساس الصارم بالمسئولية ، والتضحية فى سبيل الأسرة ، والتفانى فى سبيل الأهل والأخوة » .

تدور أحداث الرواية ، زمنيا ، فى دوامة الحرب العالمية الثانية ومكانيا ، فى قلب القاهرة الشعبية ، وها هو عماد حمدى يأتى إلى الحارة قادما ، من السكاكينى ، كان عليه أن يقوم بدور مسئول الأسرة بعد خروج والده من العمل ، وينجح ، بصعوبة ، أن يوفر لشقيقه الأصغر فرصة التعليم العالى لكى ينتشل الأسرة ، فيما بعد ، من حال لحال .. لكنه يكتشف أن قطار الزمن السريع ، القاسى ، تركه كهلا .. لكن العزاء يأتى عن طريق قناعة أحمد عاكف بأنه « عبقرية مضطهدة » يعبر عنها عماد حمدى بنظرة استعلاء خجولة ، لا تكاد تتبدى من خلال إحباطاته المتوالية وملابسه ذات الطابع الرث ، ويقتحم الأمل حياته ، من خلال حبه لجارته الشابة الصغيرة نوال « سميرة أحمد » ، ولكن هذا الأمل سرعان ما يتحطم بقسوة على يد شقيقه رشدى « حسن يوسف » الذى نقل حديثا من أسيوط إلى القاهرة ، ويضطر بطلنا البائس إلى التضحية مرة أخرى فيزداد انغلاقا على نفسه ، ومع تتابع المشاهد ، يجعلنا عماد حمدى ، باقتدار هائل ، نحس ، وبقوة ، مأساة ابن الأسرة المتوسطة التى أغلقت أمامه كل الطرق إلا طريق المزيد من التضحيات .. ويمرض الشقيق نتيجة تبديده لطاقته وصحته ، ويموت مسلولا ، وبهذا يضيع إنجاز أحمد عاكف الوحيد .. وفى مشهد بالغ التأثير ، يجهش عماد حمدى بالبكاء ويلقى بنفسه على سرير شقيقه الخالى ، كما لو

كان يرثى حياته كلها ، فضلا عن بكاء شقيقه الراحل ، والذى راهن عليه .. فلم يخسر الرهان فحسب ، بل خسر كل شىء .

هزيمة عماد حمدى فى خان الخليلى هى تعبير عن هزيمة طبقة حائرة ، مسحوقة ، فى ظل وطن مستعمر ، مطالب بأن يدفع فاتورة حرب يخوضها ضد المستعمر .

فى « ثرثرة فوق النيل » يطالعنا عماد حمدى فى دور الرجل المنسى ، الوحيد ، الضائع ، « أنيس زكى » الذى يقترب من أعتاب الشيخوخة .. وإذا كان الموظف المعذب فى « خان الخليلى » وجد شيئا من التوازن النفسى بأن يعيش بوهم انه « عبقرية مضطهدة » ، فإن الموظف الذى ضاعت حياته ، بلا انجازات تذكر ، وجد خلاصه الفردى فى أن يغرق وعيه وعقله أو بقايا وعيه وعقله فى المخدرات التى يدخنها بشراهة ما بعدها شراهة .. ان هزيمته هنا ، مثل هزيمة أحمد عاكف ، تأتى لأسباب واقعية تماما ، وليست لأسباب رومانسية ، كما كان الحال فى مراحل سابقة . عماد حمدى فى الثرثرة ، شأنه شأن الملايين لم يدعى للمشاركة ، فأمور الوطن تسيرها ، فى النهاية ، مجموعة صغيرة ، وطنية فى جوهرها ، ولكنها أبوية ، يصبح الملايين فى ظلها أقرب إلى الرعايا منهم إلى المواطنين .. « أنيس زكى » معزول لأسباب خارجة عن إرادته .. وهو بمرور الوقت ، يستمرىء هذه العزلة ، ويتكيف معها .. لكن أحداث الوطن تقتحم حياته ، وفى مشهد بديع ، فى مدينة السويس المحطمة ، المهجورة ، بعد هزيمة ١٩٦٧ يتلفت عماد حمدى حوله فيكاد يسمع صوت أطفال وهميين يلعبون ويتصايحون ، إلا أن البيوت المدمرة ، والشوارع الخالية الموحشة وأرجوحة الأطفال التى علاها تراب ،

والنوافذ المحترقة ، كلها صور تقتحم وعيه بقوة فيبدو كما لو كان يفيق من آثار الدخان الأزرق المتراكم فى ثنايا عقله فتغرورق عيناه بالدموع ويصرخ من أعماقه ، دون أن يفتح فمه « فين الناس .. راحو فين » ؟ هنا فى هذا المشهد الهائل يعبر عماد حمدى ، على نحو صادق ، عن شعوره الدامى بوطن يتعرض للضياع .

بدأ عماد حمدى حياته السينمائية بدوره القوى فى فيلم « السوق السوداء » ، ومن المفارقات أن يكون آخر دور له ، على الشاشة هو دور « سلطان » رب الأسرة العجوز ، فى الفيلم الهام « سواق الأتوبيس » .. فى الفيلم الأخير وشائج صلة حميمة تربطه بالفيلم الأول . كان « السوق السوداء » يقف موقفا عنيفا ضد طبقة المستغلين ، اللصوص ، التى بدأت تطفو على سطح المجتمع المصرى ، خلال الحرب العالمية الثانية وجاء « سواق الأتوبيس » ليفضح طبقة طفيلية شرهة بدأت تنهب خيرات البلاد ، خلال سنوات الانفتاح .. « سلطان » هو صاحب ورشة نجارة بناها بجهده وعرقه وذراعيه ، وجعلها تنبض بالحياة والإنتاج ولكن قيم الانفتاح الفاسدة التى توغلت فى أرواح أزواج بناته سرعان ما تتحول إلى رغبة مشينة فى الاستيلاء على الورشة لتحويلها إما إلى بوتيكات أو معارض موبيليات .. ويشهد عماد حمدى عالمه وهو يتهاوى ، حقا ، أن ابنه حسن « نور الشريف » يقاتل من أجل أن يبقى الورشة - رمز العمل الشريف - حيا ، لكن أصحاب النفوس الوضيعة ، والذين تعلموا أن المكسب السريع ، بأى طريق هو السبيل ، الوحيد للبقاء ، يتكالبون لمحاصرة العجوز وابنه .. وأحسب أن ثمة مشهدين ، لا يمكن نسيانهما ، فى هذا الفيلم ، سيعدان ، مستقبلا من

كلاسيكيات السينما المصرية ، التى ستصلح للدراسة والتأمل .. المشهد الأول عندما يعود نور الشريف إلى والده العليل بعد رحلته الخائبة إلى شقيقاته فى بورسعيد ودمياط ، بحثا عمن يقف إلى جانب بقاء الورشة واستمرارها .. فى شقة سلطان البسيطة الأثاث تلتقى عيون الابن والأب ، وبنظرة واحدة يعرف الأب ما حدث فيحل الحزن محل القلق والترقب ، وبنظرة واحدة يعبر الابن عن مزيج من الألم والشفقة .. لقطة أغنى وأقوى من أى حوار .. وفى مشهد لاحق ينسحب سلطان من الصالة ليدخل حجرته طالبا من زوجته أن تغلق النافذة ، ويتمدد على فراشة مستسلما للموت المادى بعد أن قتل معنويا وروحيا .. هذه هى اللقطة الأخيرة لعماد حمدى ، فارس الأحزان المهزوم ، وهى ، من خلال روح الفيلم ، تحملنا مسئولية الوقوف ، بشكل ما ، مع بقاء واستمرار ، الورشة ، وتشحننا ، على نحو فريد ، كى نقف ضد القيم التى تمثلها البوتيكات ، الإنجاز البائس لسنوات من العبث والضياع .

# فاتن حمامة ..

## من « يوم سعيد » إلى « يوم مر »

منذ أول أفلامها ، وكانت طفلة صغيرة ، وحتى آخر اعمالها « ضمير أبله حكمت » .. كانت رحلة فاتن حمامة فى عالم الفن مميزة جداً على امتداد حوالى نصف قرن أكدت خلالها ، وباعتراف الجميع أنها .. فنانة فوق العادة .

وفاتن حمامة ، فى الكثير من أفلامها ، تمثل وكأنها لا تمثل ، تعتمد على حساسية داخلية مرهفة ، ومعايشة عميقة للحظات الانفعال ، تعبر عنها على نحو سلس بالغ النعومة من خلال ملامح وجهها الدقيق القسمات بجماله الهادىء القريب إلى النفس ، المميز بعينين واسعتين ، معبرتين ، تجعلانك تطل من خلالهما على عوالم رحبة من مشاعر متباينة ، متداخلة ، ومتعددة الألوان والدرجات : الخوف ، الحب ، الألم ، السعادة ، القلق ، اليأس ، الشك ، الطمأنينة ، التحدى ، الهزيمة و .. النصر .

الخنجر القاسى الذى ينغمس بلا شفقة فى جسد « هنادى » يمزق شيئا فى قلب « آمنة » .. وجه فاتن حمامة الصافى ، المفعم بالانفعالات ، يلخص ، بصدق ودقة ، المأساة الكاملة لمقتل الشقيقة التعيسة ، ويعبر عن ضعف الكائن البشرى عندما يسحقه قدر غاشم لا يرحم .. قدر يتمثل فى « عدالة مجحفة » تبطش بالضحية بدلا من أن تقتص من الجانى .

فى هذا المشهد الذى أصبح من كلاسيكيات السينما العربية ، يكتسب قوته من خلال الأداء الملهم ، البارع ، الموهوب ، لفاتن حمامة ، الذى استطاع المخرج هنرى بركات أن يصل به إلى قمة التأثير .. انها هنا لا تصرخ ، ولا تتكلم ، ولكن وجهها الشفاف ، بملامحه الدقيقة ، المرهفة ، يجأر بالصراخ ، ويفيض بالكلام .. عيناها المذعورتان ، المندهشتان ، المتألمتان ، تشير بجلاء إلى أنها تحس كما لو أن الطعنة الغادرة ، المفاجئة تنفذ إلى روحها .. وعلى الرغم من أن كفها المضموم الأصابع فى توتر ، يحجب شفتيها ، إلا أن المشاهد يدرك ، بيقين ، أن شفتيها لابد ترتعشان .. وللحظة ، يحل فى عينيها نوع غريب من حب ممتزج بالشفقة والحزن ، فتبدو وكأنها تتشوق إلى احتضان شقيقتها التى تلفظ أنفاسها الأخيرة .

تدفقت عواطف فاتن حمامة ، على الشاشة ، دافئة ، واضحة ، تسيطر عليها تماما ، مهما كان عنفها ، فهى لا تسمح لها ، حتى فى أكثر « الميلودرامات » سخونة ، أن تعصف بها ، لذلك فإنها أقرب إلي العازف الماهر ، المتوحد مع آلته ، تستخدم أوتار وجهها ، بتمكن وعفوية ، الاستخدام النموذجى الأمثل .



فاتن حمامة

اما عن صوتها ، الذى لم يرتفع ابدا ، فإنه يتسلل إلى القلب حاملا معه شحنات انفعالية ، تتجسد بفضل قدرتها على منح الكلمات معانيها ، وتلوينها بالأحاسيس التى تريد التعبير عنها .. واحيانا . يتحول صوتها إلى « معزوفة » تهز وجدان المتلقى بشدة . ففى « الحرام » لبركات ، على سبيل المثال ، وفى نوبة من نوبات الحمى التى تدهمها ، تردد بعض كلمات قد لا تكون لها مغنى ، ولكن أهميتها أنها أقرب إلى أنين من لا يعانى ألماً جسمانيا فحسب ، بل عذابا روحيا .. فى المحل الأول .

لكن .. ثمة مسافة واسعة تفصل بين موهبة وقدرات فاتن حمامة من ناحية .. والكثير من الأدوار التى قدمتها على الشاشة من ناحية أخرى .. إنها تبدو ، بعد عشرات الأفلام التى قامت ببطولتها ، طوال ما يزيد على النصف قرن ، أقرب إلى الثروة الهائلة ، التى تم تبديد شطر كبير منها ، فيما لا يفيد .

## ملائكة .. بلا اجنحة

فاتن أحمد حمامة ، المولودة بحى عابدين عام ١٩٣١ ، دخلت عالم السينما قبل أن تتم عقدها الأول ، فعندما انتقل والدها المدرس مع أسرته إلى المنصورة ، أرسل بصورتين لأبنته - التى لمس فيها ذكاء ، من الممكن أن يكون جواز مرورها إلى التمثيل - إلى المخرج محمد كريم ..

وتحققت توقعات الأب وآماله فى مستقبل ابنته .

استدعى محمد كريم فاتن حمامة ووالدها إلى القاهرة حيث كان يبحث عن طفلة تقوم بدور صغير فى « يوم سعيد » الذى سيقوم محمد عبد الوهاب ببطولته .

وعن انطباع محمد كريم إزاء فاتن حمامة يذكر فى مذكراته التى أعدها له الناقد محمود على .. « من النظرة الأولى ، أعجبت بالطفلة وجلست اتحدث معها ساعات ، فأيقنت انها لا تصلح للدور مائة فى المائة فحسب ، بل أيقنت أنها أكبر من الدور الذى رشحتها له .. ورجعت إلى السيناريو لتكبير دور « انيسة » فى كل جزء من اجزائه .. لقد كانت « شيرلى تمبل » أعظم وأشهر أطفال السينما فى العالم فى أوج مجدها فى ذلك الوقت .. ولكن ، كنت أقول لاصدقائى ، عن ايمان ويقين وعقيدة ، ان فاتن حمامة تفوقها بمراحل » .

ظهرت فاتن حمامة فى « يوم سعيد » عام ١٩٤٠ .. طفلة لطيفة ظريفة ، عذبة المشاكسة ، رقيقة ، بريئة ، إبتسامتها العريضة ، العفوية ، تضىء الشاشة بإشراقة تبعث البهجة فى نفس المشاهد .. ونجحت فى أن تمنح الفيلم نفحة جميلة من الحيوية والنشاط .

بعد أربعة أفلام ، قامت فيها فاتن حمامة بأدوار ثانوية ، أسند لها يوسف وهبى بطولة « ملاك الرحمة » ١٩٤٦ ، الذى أعده عن مسرحية « الفاجعة » التى قدمها من قبل ، وفيه ، ودعت فاتن حمامة « الطفولة » لتدخل فى مرحلة « الفتاة الملائكية » : « الملاك الأبيض » لإبراهيم عمارة ١٩٤٦ ، « ملائكة فى جهنم » لحسن الامام ١٩٤٧ ، « كانت ملاكا » لعباس كامل ١٩٤٧ .. ثم تبلورت صورتها الفنية على الشاشة فى أفلامها اللاحقة ، وعلى سبيل المثال لا الحصر : « اليتيمتان » لحسن الامام ١٩٤٨ ، « ظلمونى الناس » لحسن الامام ١٩٥٠ ، « أنا الماضى » لعز الدين ذو الفقار ١٩٥١ ، « أنا بنت ناس » لحسن الامام ١٩٥١ ، « اشكى لمين » لإبراهيم

عمارة ١٩٥١ ، « لك يوم يا ظالم » لصلاح أبو سيف ١٩٥١ ، « كأس العذاب » لحسن الامام ١٩٥٢ ، « أموال اليتامى » لجمال مدكور ١٩٥٢ .

جوهريا ، تطابقت الأدوار التى جسدتها فاتن حمامة ، فى هذه الأفلام ، مع بعضها البعض ، إلى الدرجة التى تبدو فيها جميعها ، شخصية واحدة .. تعبر عن رؤية بائسة ، بالغة الفقر ، للكائن البشرى عموما ، وللمرأة على نحو خاص .: إنها « ملاك » نعم ، ولكنه « ملاك » ضعيف ، هزيل ، بلا أجنحة ، كسيح ، لا إرادة له .. لا يعرف كيف يقف على قدميه ليواجه ويقاوم ويصارع ، انه العوبة فى يد « قدر متهافت » يتمثل فى زوجة أب قاسية ، أو صاحب ملهى ليلى خارج على القانون ، أو شاب عابث يحمل صورة يهدد بها ويبتز .. « ملاك » قليل الحيلة ، حزين ، متألم ، تسيل دموعه مدرارا ، ولا يطلب أكثر من رحمة لا ينالها ابدا .

وهذه الصورة التى تنتمى إلى ارشيف « الميلودراما » ، فى أكثر اقسامها تعاسة ، وجدت صدى عند جمهور منهك ، محدود الوعى والثقافة ، قطاع كبير منه يعانى المتاعب الاقتصادية والاجتماعية التى خلفتها سنوات الحرب العالمية الثانية ، فأصبح مرضيا له أن يرى على الشاشة ، مآسى وكوارث ، تفوق فى عنفها ما يعيشه فعلا ، وبالتالى يحس ، احساسا مضللا ، أنه أسعد حظا من « البطلة المعذبة » على الشاشة .. اضف إلى هذا أن هذه الأفلام ، عموما ، تغذى عند المشاهد ، نزعته السلبية .. فغالبا ما يأتى الفرج عن طريق « قدر عادل » ، يثأر من الأشرار ، من دون فعل إيجابى يقوم به الطرف المظلوم ، ولذلك ، فإن هذه الأفلام لا تستنهض عزيمة المشاهد ، ولا تجعله يتفهم واقعة ، ولكنها

تدفعة ، بشكل ما ، إلى التسليم « بواقع أبدى » لا يساهم البشر فى صنعه بقدر ما يشكله قدر يعصى على التفسير .

كل من يعرف فاتن حمامة ، يمكنه أن يتحدث عن المسافة الواسعة التى تفصل بين شخصيتها الحقيقية من ناحية ، وصورتها على الشاشة من ناحية أخرى ، فالمخرج أحمد كامل مرسى ، على سبيل المثال ، يقول : « أن فاتن فى حياتها الخاصة ليست تلك الفتاة الضعيفة المسكينة المظلومة التى تظهر على الشاشة فى معظم أفلامها .. ليست الفتاة المهضومة الحق ، المسلوبة الإرادة التى تترك الظروف المحيطة بها تقسو عليها وتسلبها حقها فى الحياة الكريمة .. انها فتاة عاقلة فى الحقيقة والواقع ، لا تندفع في تصرف ، فتاة تمتلك إرادة من حديد ، ونظرة ثاقبة ، إذا ارادت شيئا حققته دون حساب الصعاب والأقاويل ، ما دامت مؤمنة بصحته ، وأن حقها في الحياة السعيدة مقبول » .

وحياة فاتن حمامة ، تؤكد ما قاله أحمد كامل مرسى ففى عام ١٩٤٤ ، التحقت بـ « المعهد العالى لفن التمثيل العربى » لكى تنمى وتصقل موهبتها .. وبإرادة لا تعرف الكلل ، وبفضل عميد المعهد ، زكى طليمات ، تخلصت من لثغتها فى حرف « الراء » الذى كانت تنطقه « غينا » .. وقبل أن تتم العشرين من عمرها ، وبالتحديد فى عام ١٩٤٧ ، عندما رفض والدها زواجها من عز الدين ذو الفقار ، الذى يكبرها باثنى عشر عاما ، لم يكن منها إلا اتخاذ قرار مستقل ، مع تنفيذه بلا تردد ، فأنشأت مع من اختاره قلبها ، عش الزوجية الذى أعترف به الجميع .

بدأب ، وبالعمل المتواصل ، أصبحت فاتن حمامة « سيدة الشاشة

العربية » ، ووصل عدد الأفلام التى قامت ببطولتها عام ١٩٤٨ لثمانية أفلام ، وعرض لها فى عام ١٩٥١ ثمانية أفلام ، وستة أفلام عام ١٩٥٣ ، وستة أخرى عام ١٩٥٤ .. وعلى الرغم من أن صورة الفتاة المنكسرة ، المكبلة الإرادة ظلت مهيمنة على شخصية فاتن حمامة ، على الشاشة ، إلا أن رياح التغيير فى واقع المجتمع المصرى ، لم تبدل بعض ملامحها فحسب ، بل أتاحت لها أن تقدم شخصيات جديدة ، حاولت من خلالها أن « تتحدى » ، وأن تساهم في صنع مستقبلها وأن تحدد بإرادتها .. مصيرها .

**« ملاك» .. بين الطبقات**

انحازت ثورة يوليو ١٩٥٢ ، إلى الطبقات المقهورة ، واتخذت موقفا معاديا للطبقات المستغلة الثرية ، التى استحوذت على خيرات البلاد طويلا .. لكن السينما المصرية الحذرة ، التى تعبرُ فى أفضل حالاتها عن فكر الطبقة المتوسطة التي تخشى الصراعات الحادة ، وبالتالى لا تصل فى تحليلاتها إلى آخر المشوار ، والتى تميل إلى المساومة ، والمصالحة ، وجدت فى « سيدة الشاشة العربية » حمامة السلام بين الطبقات .. فهى ، إما المرسال الرقيق ، النبيل ، العطوف ، الوافد من « الطبقات الثرية » ، ليهب قلبه وحبه ، لأحد ممثلى « الطبقات الفقيرة » .. وإما النبت الطاهر ، الجميل ، النادر ، الذى يليق به أن ينتقل من « تربة القاع » ، ليزين عالم القمة .

فى « صراع فى الوادى » ليوسف شاهين ١٩٥٤ ، تقف ضد طبقتها البالغة الثراء ، لتختار بناء على أشواق قلبها لا إرادة وعيها ، الوقوف إلى جانب حبيبها ، ابن الطبقة المسحوقة .. وكتنويعات على هذه النغمة ، جاءت أفلام « الله معنا » لأحمد بدرخان ١٩٥٥ ، الذى تتخذ فيه موقفا

معاديا لوالدها الباشا ، المتاجر فى الأسلحة الفاسدة ، إبان حرب ١٩٤٨ ، وترتبط بالفرع الفقير فى عائلتها ، فتمنحه ، بلا تردد ، قلبها وحياتها فضلا عن الوثائق التى تدين طبقتها .. وفى « لن أبكى ابدا » لحسن الامام ١٩٥٧ ، تطالعنا فاتن حمامة - ابنة الباشا الذى فقد ماله وأرضه ، ولم يبق له إلا « عزبة » صغيرة - وهى تعمل بكل جدية ، فى بقايا الأرض ، وتحاول ، بكل عواطفها ، ان تنسج علاقات محبة ، مع أهالى القرية الذين يعتقدون - خطأ - أن الباشا تسبب فى قتل أحد أبنائهم .

فى المقابل ، قامت برحلة عكسية ، من عالم الفقراء إلى دنيا الاثرياء .. ففى « القلب له أحكام » لحلمى حليم ١٩٥٦ ، و « سيدة القصر » لكمال الشيخ ١٩٥٨ ، إلى « أفواه وأرانب » لهنرى بركات ١٩٧٧ - على سبيل المثال لا الحصر - تخترق فاتن حمامة الحواجز الطبقية لتتربع فى مكان الصدارة ، بعد أن « خلبت لب » أحمد رمزى فى الفيلم الأول ، برقتها .. وتمكنت من قلب عمر الشريف فى الفيلم الثانى ، بشرفها .. ولم يستطع محمود ياسين أن يستغنى عنها فى الفيلم الثالث ، لامانتها ولتفانيها فى إنماء ثروته .. هكذا ، لا يحتاج التغيير الطبقى إلى عمل جماعى ( سياسى واجتماعى واقتصادى ) ولكنه يتطلب « اخلاقيات ملائكية » فحسب !

ازداد تمكن فاتن حمامة ، الموهوبة أصلا ، خلال عشرات الادوار « المكوكية » بين الطبقات ، وقدمت معرضا كبيرا للحظات الانفعال . سواء أكانت بسيطة المشاعر أم مركبة .. وأثارت عطف المشاهد على آلامها المتوالية على الشاشة ، ولكنها ، فى سياق أفلامها السالفة الذكر ، لم

تلهمه فكرة بناءة عن كيفية مواجهة الحياة .. لم تتجاوز « مشاكلها الذاتية » لتعبر عن قضايا أكثر اتساعا ، تهم قطاعات واسعة من الجمهور ، ومع هذا فإن « البومها » يحتوى على المزيد من الصور .

## شيء .. من التمرد

فتح فيلم « لا أنام » ، الذى أخرجه صلاح أبو سيف ١٩٥٧ ، الباب لفاتن حمامة لتقديم شخصية جديدة ، فهى هنا ليست الفتاة الضعيفة المغلوبة على أمرها ، وليست « حمامة السلام » بين الطبقات ، ولكنها الفتاة النزقة ، التى لا تخلو من شر ، والتى تتآمر ضد زوجة والدها .. وكعادتها ، جسدت تفصيلات اللحظات الانفعالية على نحو مميز فهى تفاجأ بنجاح « مؤامرتها » فترتسم على وجهها مسحة من الالم والشعور الحاد بالذنب وهى ترى وتسمع والدها يلقى يمين الطلاق ، بوحشية ، على زوجته .

« لا أنام » ، أعتمد على رواية احسان عبد القدوس الذى تميزت بطلاته بقدر غير قليل من القوة والتماسك .. إنهن قلقات ، يحاولن الخروج عن السائد والمألوف ، ويتشوقن إلى تحطيم اغلالهن .. يفكرن ، يتصرفن ، يساهمن فى صنع وتسيير الاحداث .

جسدت فاتن حمامة بطلات « الطريق المسدود » الذى حققه صلاح أبو سيف ١٩٥٨ ، وفيه تقدم فاتن دورا جميلا لفتاة ترفض حياة الفساد التى تعيشها أسرتها ، وتعمل مدرسة فى قرية يشوبها الفساد أيضا .. وهى ، إذ تحارب هنا وهناك ، تكاد تهزم وتنتصر ، تصر أن تظل محافظة على كرامتها وكبريائها .. ثم مثلت الفتاة المتمردة التى تستوعب ،

وتستفيد من تجربتها الفاشلة ، فتخرج منها أقوى مما دخلت ، ، وذلك فى « لا تطفىء الشمس » لصلاح أبو سيف ١٩٦١ .. وبعد عشرة أعوام ، قدمت فى « الخيط الرفيع » الذى أخرجه هنرى بركات ١٩٧١ ، دور امرأة فى خريف العمر ، تعشق شابا وصوليا تنقله من حال لحال ، وعندما يهم بهجرانها تصبح نهبا لمشاعر حادة متضاربة ، تعبر عنها فاتن حمامة بصدق وفهم وبلاغة ، فمن هيستيريا الغضب ، عندما تمزق ملابسه إربا إلى توسلاتها له ليعود إليها ، بصوتها المهشم ، الذى يعبر عن انكسار قلبها ، تعيش دورها بكل أعضاء جسمها الذى يبدو ككتلة متوهجة من إنفعالات متغيرة .. وفى « امبراطورية ميم » لحسين كمال ١٩٧٣ الذى أعده نجيب محفوظ - عن قصة لإحسان بالطبع - تؤدى دور « رب الأسرة » الكثيرة الأبناء ، وهى هنا تبدو أقرب إلى ربان سفينة ماهر ، يريد أن يصل بسفينته إلى بر الامان ، على الرغم من العواصف والأنواء المحيطة بها من الخارج ، والمتاعب المندلعة من داخلها .

وإذا كان كشف حساب فاتن حمامة يتضمن دورها كفتاة فلسطينية ايجابية - وما أقل الفلسطينيات فى السينما المصرية - فى « أرض السلام » لكمال الشيخ ١٩٥٧ ، فإن كشف الحساب يرصعه أيضا ادوارها المهمة ، المغايرة لخطها العام ، فى « لا وقت للحب » الذى أخرجه صلاح أبو سيف ١٩٦٣ عن قصة ليوسف إدريس ، حيث تندمج فى النضال ضد الاستعمار ، إلى جانب الرجل .. ثم « الباب المفتوح » لبركات ١٩٦٣ المأخوذ عن قصة للطيفة الزيات ، حيث يرتبط المصير العام بالمصير الخاص ، وهى تعمل على انتزاع حريتها إلى جانب مساهمتها فعلا وعملا فى انتزاع حرية بلدها ..

لقد أصبحت قضيتها الذاتية ، فى « الباب المفتوح » ، جزءا لا ينفصل عن قضية الوطن .

## نجمة .. فوق العادة

عن جدارة ، أصبحت فاتن حمامة ، بموهبتها وخبرتها ، قيمة رفيعة فى عالم السينما ، وهى - بالتأكيد - تدرك تماما ، حجمها الكبير وموقعها المهم على خريطة السينما العربية ، وبالتالى ، فإن احساسها المرهف بالمسئولية تجاه نفسها ، وتجاه عشاق فنها ، يدفعها إلى التأنى طويلا قبل الموافقة على القيام ببطولة فيلم جديد ، حتى انه قد يمر عليها عدة أعوام من دون أن تدخل الاستديو ، فالمسألة عندها ليست لمجرد « العمل من أجل العمل » أو لمجرد بقاء واستمرار الوجود ، ولكنها تتمثل فى القبول بالاشتراك فى عمل تقوم فيه بدور على مستوى موهبتها ، ويليق باسمها .. إلا أن معظم اعمالها الأخيرة تثير قضية فنية شائكة : ان فاتن حمامة لا تملأ الفيلم بفنها فحسب ، ولكنها تصبح الفيلم ذاته ، وهنا يقفز السؤال التالى : هل العمل السينمائى هو مجرد فنانة كبيرة تمثل ، أم أن له مقومات أخرى تضمن ، فيما تضمنه ، عنصر التمثيل ؟ .. ان الاجابة تأتينا من قلب فيلمى « أريد حلا » لسعيد مرزوق ١٩٧٥ ، و « ليلة القبض على فاطمة » لهنرى بركات ١٩٨٤ .

يطرح « أريد حلا » قضية المرأة من خلال ثلاث قصص : واحدة اساسية ، مكتوبة خصيصا لفاتن حمامة ، تستغرق الحيز الأكبر من الفيلم .. وتقدم ، بتفصيلات مسهبة ، معاناة البطلة « الأرستقراطية » التى تطلب الطلاق من زوجها « الدبلوماسى » الشرس ، بعد ربع قرن من الزواج ، وثمة قصتان

فرعيتان ، تم التقاطهما بوعى ، من أحراش المحاكم .. فى واحدة منهما ، تطالعنا مطلقة شابة - رجاء حسين - مع طفليها ، تحاول الحصول على نفقة من زوج رعديد فاسد ، وفى اثناء التأجيل المتكرر لقضيتها ، يلمحها قواد ويطاردها ويستميلها - وهى الفقيرة - حتى تستسلم له فى النهاية ، وأمام القاضى ، تتنازل عن نفقتها بعدما جربت الكسب السهل ، المشين ..

اما القضية الجانبية الثانية ، فإنها تقدم مأساة صادقة ، مؤثرة ، للسيدة ( أمينة رزق ) تعرضت للطلاق بعد ثلاثين عاماعاشتها مع زوج اقترن أخيرا بفتاة صغيرة .. وسرعان ما تنفق مؤخر الصداق ، فتصبح عرضة للجوع والتسول ، فترفع قضية نفقة ، وبعد تأجيلات متوالية تخسر القضية ، ويحكم عليها بدفع المصروفات كاملة ، وتضطر مع ازدياد محنتها قسوة أن ترفع قضية جديدة ، لكنها تموت قبل أن يحكم القاضى .. ولعل موت بطلة هذه القصة من أهم وأصدق وأجدى الطعنات الموجهة لقانون الأحوال الشخصية ، لا يكاد يرتقى إلى مستواها إلا قصة المرأة التى انحرفت بدافع من الجوع والخوف والقلق . وقد ادى صدق القصتين الجانبيتين إلى كشف زيف وإدعاء القصة الأساسية ، التى تتمتع فيها بطلتها « الأرستقراطية » بنفسية عجيبة تجعلها تحب ، وسط أزمتها ، شابا فى عمر ابنها !

إذا ، فنحن امام فيلم عجيب بحق ، فرعاه متماسكان وقويان ، بينما أساسه أو جذعه فقير وأجوف .. لكن أداء فاتن حمامة ، التى تتركز الكاميرا عليها عادة ، منحت « الجذع الهزيل » طلاء مبهرا ، قد يخدع الابصار للحظات .. إلا أن حقيقته تتكشف بشىء من التأمل .

اما « ليلة القبض على فاطمة » ، فإن السيناريو الذى أعده عبد الرحمن

فهمى مع بركات ، عن قصة بهذا العنوان لسكينة فؤاد ، تعمد أن تكون فاطمة ( أو فاتن حمامة ) ، هى المهيمنة على الفيلم كله ، بمواقفه ، وأحداثه ، ومشاعره ، وبقية أبطاله ، لذلك فإن هذه الاحداث والمواقف ، وتلك الشخصيات بمشاعرها وأفكارها ، تبدو فى مجملها ، مبهمة غامضة هامشية يعلوها ضباب كثيف ، فمركز الثقل ، يميل دائما ، إلى درجة المغالاة ، نحو إبراز أفعال وردود أفعال النجمة الكبيرة ، والتى تحتل مكان الصدارة فى معظم مشاهد الفيلم .

وبصرف النظر عن الموقف المتجنى لفيلم « ليلة القبض على فاطمة » على فترة ما بعد حرب السويس ، فضلاً عن استعلائه الشديد على الجماهير والتى يقدمها كقطعان لا عقل ولا إرادة لها ، فإن الملاحظة المهمة هنا هى تلك المشاهد الكثيرة ، الطويلة ، التى تقدم بنشوة ، النجمة الكبيرة وهى تحب ، تزغرد ، تولول بالصراخ ، تلقى بشعارات وطنية حماسية ، تغضب ، تضرب شقيقها الأصغر وتحرق أصابعه ، تخاف ، تلطم خديها ، تجن .. حتى أن الفيلم يكاد يتحول إلى معرض ، لا نهاية له ، لكيفية التعبير عن شتى الانفعالات التى تؤديها ، نجمة فوق العادة .

ولا يمكن أن ينتهى « شريط ذكريات » فاتن حمامة من دون التوقف عند صورتها الدافئة ، الآسرة ، فى « يوم مر .. يوم حلو » لخيرى بشارة ١٩٨٨ ، الذى عادت فيه إلى دور « ربان سفينة » ، فالأنواء التى أحاطت بـ « إمبراطورية ميم » بالمقارنة مع عواصف « يوم مر .. يوم حلو » تبدو كما لو كانت مجرد رياح محتملة .. فهنا ، فى يوم مر .. يوم حلو » ، تأتى فاتن حمامة من قلب الحياة ، وتتحرك فى حوارى « شبرا » ، التى

يعرفها تماما كاتب السيناريو فايز غالى مع خيرى بشارة ، ويدركان تماما ما تعنيه « ماكينة الخياطة » بالنسبة لهذه الأم ، ففى مشهد لا يمحى من الذاكرة ، تتحدى فاتن حمامة ، القوية معنويا ، زوج ابنتها الأنانى ، محمد منير ، الذى يهددها بإلقاء « الماكينة » لتهشيمها على الأرض .. وبصدق وسلاسة ، يتلاشى غضب فاتن حمامة ، ليتحول إلى رعب تحاول أن تخفيه عن خصمها ، بستار من « حكمة » و « طيبة » وميل إلى الوئام .. لكن ، وهنا يتجلى سحر فاتن حمامة ، تجعل المشاهد يرى ، ويلمس ، ويتفهم ، انفعالها الحقيقى ، الذى وإن كان لا يظهر على الشاشة ، إلا أن الأستاذة ، الفنانة ، تستطيع أن تنقله ، بجلاء ووضوح ، إلى المشاهدين .. وهذا ، حقيقة ، هو المجد الفنى ، الذى يطمح إليه كل ممثل كبير ، وتحققه فاتن حمامة ، بجدارة ، فى العديد من أفلامها .. وربما يكمن هنا ، سر تربعها على عرش الشاشة العربية ، طوال نصف قرن .. ولا تزال .

# فريد الأطرش

## آلام المغني

لم يكن فيلم « انتصار الشباب » الذي وقف فيه فريد الأطرش ، أول مرة امام الكاميرا عام ١٩٤١ ، عنوانا للفيلم فحسب ، بل وصفا وتجسيدا ، لحالة .

لقد كان بالفعل انتصارا للشباب .. فهو جواز المرور إلى أوسع مجالات الشهرة ، ليس بالنسبة لفريد الاطرش فقط ، ولكن لشقيقته أسمهان أيضا .. وجاء نجاحه الكبير ليعزز مسيرة المخرج - الشاب حينذاك - أحمد بدرخان .. وفى خلفية إحدى الاغانى ، ضمن المجاميع ، ترقص أول مرة على الشاشة ، سامية جمال .

وعلى الرغم من أن فريد الاطرش لم يكن له خبرة بفن التمثيل ، الذى بقيت علاقته به واهية ، إلا أن أحمد بدرخان ، بحسه السينمائى المرهف ، قدمه فى أفضل صورة ممكنة .. بل ووجد له القصة التى تتلاءم معه ،

والشخصية التى يمكنه أن يعيشها ، على نحو عفوى ، وأحاطه بعدد لا بأس به من « السنيدة » الذين يبعثون الحيوية فى أى عمل يشاركون فيه : بشارة واكيم ، حسن فايق ، مارى منيب ، علوية جميل ، عبد الفتاح القصرى ، فؤاد شفيق ، والممثل الصاعد حينذاك - أنور وجدى .

فى قصة الفيلم أصداء من حياة فريد وآماله : مطرب موهوب ، طيب القلب ، مفعم رأسه بالألحان ، يعيش مع شقيقته « أسمهان » تحت خط الفقر .. يضطران إلى العمل فى إحدى صالات الدرجة الثالثة ، ويتعرضان للطرد لرفضهما أوامر صاحب الصالة ، بشارة واكيم ، القضية بأن تقوم الفتاة بمؤانسة سكارى الصالة .

وتتوالى مشاكلهما عندما يطردان من مسكنهما المتواضع ، لأنهما لا يستطيعان دفع إيجاره .. وها هو فريد الأطرش ، يطوف الشوارع ، مع شقيقته الجميلة ، وقد ارتدى « جاكتة » طويلة ، لم تمر عليها المكواة منذ فترة طويلة ، وبنطلونا واسعا مهترئا ، ممسكا بإعزاز ، عوده الذى لا يفارقه أبدا .. مؤمنا بأن الألحان التى تتردد فى وجدانه ، لابد بالعزيمة والاصرار ، أن تخرج للنور .. والناس .

ومن الواضح أن شخصية « الصعلوك » أو « الشريد » ، تلمس وترا فى قلوب المشاهدين ، تجعلهم يتعاطفون معه ، خاصة إذا كان يملك تحت مظهره المهلهل قيمة ما ، إنسانية أو فنية ، وهو الأمر الذى توافر فى فريد الاطرش ، فى المشاهد الأولى التى ظهر فيها على الشاشة فى باكورة أفلامة .

ويسير « انتصار الشباب » وفق منطق أفلام تلك الفترة .. أو لنقل ،



فـــــريد الأطرش

وفق منطق الأفلام الغنائية المصرية عموما .. فالمطرب يحب فتاة ثرية ، والمغنية تحب شابا غنيا .. والحبيبان يبادلان الفقير والفقيرة حبا بحب .. وبعد منصاعب عدة ، ومفارقات ، منها رفض والدة الثرى ووالد الغنية لهذا الحب ، يجتمع شمل الجميع ، وتنتهى المتاعب ، والأحداث ، بالأوبريت أو الاستعراض الكبير الناجح ، الذى يعد ذروة الفيلم .

## اما قبل

أهم محطة فى حياة فريد الأطرش طفلا ، تتمثل فى ذلك الصباح الباكر ، فى أحد أيام صيف ١٩٢٣ عندما ركب القطار مع والدته ، عالية المنذر ، وشقيقه الأكبر فؤاد ، وشقيقته الأصغر آمال التى أصبح اسمها أسمهان فيما بعد ، متوجهين من حيفا إلى القاهرة .

كانت هذه الرحلة هى الثانية فى طفولة فريد .. فقبلها قام « رب الاسرة » ، فهد الاطرش ، بترحيل زوجته ، وأبنائه ، من « جبل العرب » حيث المعارك الدامية بين عائلة الاطرش وسكان جبل العرب عموما من جهة ، والقوات الفرنسية من جهة أخرى ، إلى بيروت ، وخوفا من السلطات الفرنسية التى كان من المحتمل أن تثأر بطريقة ما ، من هزائمها ، بإلحاق الضرر بهذه الأسرة ، وتقرر الرحيل إلى مصر ، التى أعلنت على لسان زعيمها سعد زغلول ، بأنها ستحتضن أسر المناضلين ضد الاستعمار الفرنسى ، من أبناء الشام .. وتوجهت القافلة الصغيرة من بيروت إلى حيفا لتركب القطار الذى كان يربط - أيامها - فلسطين بمصر .

من دون جوازات سفر ، أو إذن دخول ، عبرت الأسرة الحدود ، ووصلت القاهرة .. واستقرت فى شقة صغيرة ، مكونة من حجرتين ، لتبدأ حياة

جديدة .

عقدت الأم علاقات طيبة مع جيرانها .. ولأنها كانت تتمتع بصوت جميل ، وتجيد الضرب على العود ، شأنها فى شأن الكثير من بنات وأبناء الشام ، لذلك فتحت لها أسر صديقاتها فى حى « الفجالة » الأبواب ، فكانت تبهرهن بألوان فريدة ، زاهية ، بغنائها للمواويل البدوية ، والموشحات التركية ، وأهازيج الأفراح ، وأغانى « الجبل » .

ونجحت فى أن تلحق إبنيها « فؤاد وفريد » فى مدرسة فرنسية ، وتعمدت أن تخفى اسم « الاطرش » عن ناظر المدرسة ، خوفا من أن يعلم انهما من تلك العائلة الثائرة ضد الاستعمار الفرنسى ، وبالتالى يطردهما من المدرسة .

واضطرت الأم ، بعدما أنفقت مالها ، إلى العمل كمغنية على أحد مسارح « روض الفرج » العامر بالحياة الفنية والبهجة ، فى تلك السنوات .. ودأب الصبى ، فريد الاطرش ، على الذهاب مع والدته حيث كان ينتظرها فى الكواليس مستمتعا ، مستوعبا ، لغنائها ، وللعديد من الألحان التى أنتشرت فى تلك الفترة : الحان سيد درويش وزكريا أحمد وكامل الخلعى وداود حسنى ومحمد عبد الوهاب .

وفى المدرسة الفرنسية ، استوعب الصبى المزيد من الألحان عن طريق « التراتيل » الجماعية ، التى لابد من أن يؤديها التلاميذ « بخشوع » ، ومن أرواحهم ، بمصاحبة البيانو والأرغن .. وإذا كان فريد الاطرش يتذكر ، لاحقا ، نصيحة مدرس « التراتيل » القائلة : « بلل بالدموع الخفيفة صوتك .. فهذا أقرب الأصوات إلى القلب » فإن فريد يعلق : « لم تكن هذه النصائح

جديدة على .. فقد كان عندى فى البيت قدوة الغناء الحزين والأداء الآسى » .

ترك فريد الأطرش مدرسة « الفرير » الفرنسية ، مع شقيقه فؤاد ، عندما اكتشفت إدارة المدرسة انهما من عائلة الأطرش ، والتحق بمدرسة « للروم » بينما عمل شقيقه فى « مصنع للاسنان » .. وبعدما اشتغل فريد فى محل « بلاتشى » كبائع للأقمشة ، عقب حصوله على « الابتدائية » قرر أن يغزو شارع الفن ، وأن يلتحق بصالة « بديعة مصابنى » ، أشهر صالات « عماد الدين » .. وهناك تعرف إلى إبراهيم حمودة ، ومحمود الشريف ، ومحمد عبد المطلب ، ومحمد فوزى ، وشارك بالغناء فى بعض الاسكتشات ، ووضع عدة الحان للرقصات الجماعية التى كانت تقدم عادة على مسرح صالة « بديعة مصابنى » التى تعلم فريد فيها كيف يواجه الجمهور ، ويثير حماسته ، ويجذب التفاته ، بين مقاطع كل أغنية ، بالانطلاق فى مواويل « يا ليل يا عين » على الطريقة المصرية ، أو « اوف .. اوف » على الطريقة السورية .

وعندما التحق بمعهد الموسيقى أتيحت له فرصتان كبيرتان : الأولى فنية ، والثانية عملية .. ففى المعهد ، تتلمذ طوال عام ، على يد المدرس ، الفنان ، رياض السنباطى ، المتفهم لقواعد وأصول الموسيقى الشرقية ، المتمكن تماما من فن العزف على آلة العود ، والذى منح تلميذه المزيد من الخبرة والدراية بأسرار هذه الآلة .

اما الفرصة العملية ، فتحققت عندما سمعه مدحت عاصم ، وهو يعزف على العود ، فقرر أن يقدمه فى الاذاعة ، وأن يخصص له ربع ساعة ، أسبوعيا ، بعد افتتاح الاذاعة بعدة شهور ، عام ١٩٣٤ .

وتدعم حضور فريد فى الاذاعة ، على نحو عميق ، عندما لحن له

مدحت عاصم ، المتأثر بالألحان الغربية ، اغنيتى « كرهت حبك » و « من يوم ما حبك فؤادى » .

وإذا كان فريد الأطرش قد قطع مشواراً طويلاً حتى كتبت له الشهرة ، فإن الأمر يختلف تماماً بالنسبة لشقيقته امال .. فعندما سمعها القصبجى - وكان فى زيارة لبيت الاسرة - وهى تردد بعض الآهات التى سمعتها من المغنية جانيت ماكدونالد فى أحد الأفلام ، طلب مقابلتها ، وأبدى لها شغفه بسخاء صوتها .. وسرعان ما توافد على البيت محمود صبح ، وفريد غصن وداود حسنى الذى اختار لها اسم اسمهان ، وبينما لحن لها محمد القصبجى « يا طيور » ، لحن لها مدحت عاصم ، « دخلت مرة الجنينة » ، وقدم لها شقيقها ، فريد الاطرش ، العديد من الألحان ، فأحتلت ، عن جدارة ، مكانا مرموقا بين مطربات تلك الفترة .

ولم يبق امام الشقيقين سوى اقتحام عالم السينما .

## ثبات الشخصية

خلال أكثر من ثلاثة عقود ، وأربعين فيلماً ، قدم فريد الاطرش شخصية ذات أبعاد جوهرية واحدة .. ربما اختلفت بعض تفصيلاتها ، لكنها تتفق فى المهنة ، والمزاج ، وطريقة التصرف والسلوك ، الأمر الذى أدى إلى أن تصبح معظم أفلامه كما لو كانت فيلماً واحداً .

فى الأفلام التالية « لأنتصار الشباب » ، مثل « أحلام الشباب » لكمال سليم ١٩٤٣ ، و « شهر العسل » لبدرخان ١٩٤٥ ، و « جمال ودلال » لاستيفان روستى ١٩٤٥ ، و « ما قدرشى » لبدرخان ١٩٤٦ ،

يطالعنا فى دور المطرب ، القادم من سحب الرومانسية ، الذى يحب بكل جوارحه ، والذى يعبر عن مشاعره بوجه محدود الانفعالات ، وبأغان لا حصر لها .

وهذه المسألة ليست مسئولية فريد الاطرش وحده ، ولكنها مسئولية صناع أفلامه عموما .. وهى السبب فى ضعف خيال هذه الأعمال ، وضيق عالمها ، فلو أن كتاب السيناريوهات أوجدوا له مهنا ترتبط بالحياة : عامل فى مصنع ، أو فلاح فى حقل ، أو موظف فى مؤسسة ، أو جندى فى الجيش ، لأصبحت أفلامه أكثر دفئا وثراء ، ولتنوعت أغانيه وتحررت من البكائية الغالبة عليها ، وتخففت من حمولة العذاب والآلم التى تثقل عاتقها .

وليست مصادفة أن يسند القاسم الأعظم لأفلامه إما لأحمد بدرخان ، أو بركات الذى بدأ مسيرته معه بفيلم « حبيب العمر » ١٩٤٧ ، حتى « نغم فى حياتى » ١٩٧٥ ، مرورا « بعفريتة هانم » و « ما تقولش لحد » و « رسالة غرام » و « قصة حبى » و « ماليش غيرك » ..

فكلا منهما يتميز بنزعة رومانسية واضحة ، ويهتم بجماليات شكلية ، تتجسد فى اختيار أماكن خلابة ، مثل الحدائق والكازينوهات وشواطىء البحر وصفحة النيل ، فضلا عن التوزيع الجيد للإضاءة ، الذى لا يعبر عن موقف درامى بمقدار ما يخفى عيوب ويبرز جمال هذا الوجه أو ذاك ، بالإضافة إلى ديكورات وإكسسورات موزعة بطريقة تحدث توازنا مدروسا فى الصورة ، يتحرك فريد خلالها فيبدو رقيقا لطيفا بقدر الأمكان ، وكل شىء يوضع فى خدمة المطرب ، ولا يصبح المطرب جزءا من عمل فنى متكامل .

وفى قصة ذات دلالة ، تبين مدى سيطرة صورة المطرب « الشفاف » على عقلى فريد الاطرش وبركات ، يروى الأول فى مذكراته التى أملاها للصحفى الراحل فوميل لبيب ، كيف ذهب مع بركات لشراء قصة « دعاء الكروان » من الدكتور طه حسين .. وفعلا تم الشراء ، ولكن ، كما يقول فريد : « عندما عكف بركات على دراسة القصة لإعدادها ، وجد البطل شريرا يعتدى على الأعراض ، ولا يمكن أن يكون مطربا يشدو بأغانى الحب والغرام التى تمس القلوب وتجتذب الألوف إلى شباك التذاكر وكانت الخطة أن يكون الفيلم غنائيا استعراضيا ، لأننى اقدمه لجمهورى ، وجمهورى يتوقع منى الأغنية والاوبريت والموال وهذا لا يتاح فى قصة درامية .. أو فى فجيعة فيها سفك دماء وهتك أعراض .. إن تجاربنا السابقة فى « انتصار الشباب » و « أحلام الشباب » ، قطعت لنا بأن هذا هو لوننا الذى نقفز به إلى النجاح » .

هكذا .. ويواصل فريد الاطرش :

« والتقينا مع الاستاذ بديع خيرى .. واتفقنا على أن يكتب لنا قصة لها المواصفات التى نريدها .. فكتب القصة فى أيام .. وبدأنا الإعداد لها .. كان اسم القصة « حبيب العمر » .

ولك أن تدهش ، وتتساءل : كيف يشترى فريد وبركات قصة « دعاء الكروان » التى لا يعلمان عنها شيئا ؟ .. على أن الأهم هو ذلك الاصرار من قبل فريد الاطرش ، على أن تبقى صورته كعاشق معذب ولهان ، هى الصورة الأبدية له .. وهى الصورة التى فرضها حتى على مخرجين فى قامة يوسف شاهين ، الذى اخرج له « ودعت حبك » ١٩٥٦ ،

« وأنت حبيبى » ١٩٥٧ ، أو صلاح أبو سيف الذى قدم له « رسالة من امرأة مجهولة » ١٩٥٧ ، أو كمال الشيخ الذى أخرج له « من أجل حبى » ١٩٥٩ .. وهذه الأفلام تنتمى لفريد الاطرش أكثر من انتمائها إلى المخرجين الكبار الثلاثة .

وإذا كان فريد ، فى أعماله الأولى ، يعبر عن نوع من طموح الفنان الذى يريد أن يثبت ذاته ، ويقدم « أوبريتاته » الجديدة ، فإنه ، بعدما تقدمت به السنوات ، وأصبح شهيرا ، وبدأت التجاعيد تزحف حول رقبته وتحت عينيه ، اندمج فى دور « العبقرى » الوحيد ، الذى يعانى أحزاناً لا تنتهى .. وها هو يغرق آلامه ، المجهولة المصدر ، إما فى لعب الورق ، أو سباق الخيل ، أو « العبث مع النساء » ، ولكنه غالبا ما يجد تلك الفتاة التى تنتشله من الضياع ، كما فى « حكاية العمر كله » لحلمى حليم ١٩٦٥ ، حيث تقف فاتن حمامة ، إلى جانبه ، وتهبه قلبها كاملا .. أو فى « الخروج من الجنة » لمحمود ذو الفقار ١٩٦٧ ، حيث تتعمد زوجته المحبة ، هند رستم ، الطلاق منه ، لكى يفيق إلى نفسه ، ويعود إلى فنه ، وجمهوره الحبيب .

وبالطبع ، يحيط المطرب ، فى مرحلتيه ، مجموعة من الممثلين الكوميديين ، ابتداء من إسماعيل ياسين وحسن فايق ، حتى عبد المنعم إبراهيم وعادل امام .. لكن إذا كانت الأوبريتات ، التى تقدم على خشبة المسرح ، فى مجموعة أفلامه الأولى ، هى السمة الغالبة ، فإن الأغنية ، المغرقة فى الذاتية ، هى الطاغية فى مجموعة أفلامه الثانية .

تمتع فريد الاطرش بصوت حنون ، دافىء ، يمتلىء بالشجن ، وحافظ فى

ألحانه على طابعه الشخصي القوى ، المستقل ، والأهم ، انه فى العديد من « اوبريتاته » داخل الأفلام - ولعلك تتذكر استعراض « بساط الريح » ، فى « آخر كدبة » لأحمد بدرخان - ١٩٥ ، حافظ ، وأكد على شرقية الغناء المصرى ، وشرقية الغناء الشامى ، وشرقية الغناء التونسى ، وشرقية الغناء السودانى ، وعلى نحو جعل الجمهور العربى ، فى كل مكان ، يحتفى به ، وبفنه ، احتفاء عظيما ..

واكاد أقول أن « بانوراما » الغناء العربى ، التى انصهرت فى وجدانه ، وعبر عنها ببراعة ، متدفقة بألوانها الشعبية المتجانسة فى هذا الاوبريت لم يسبقه إليه أحد .. وربما قلت ، من دون تردد ، لم يستكمل أحد مشواره ، فى هذا المجال .

# فريد شوقى

## ملامح وتطور بطل جماهيرى

ربما كان « الأسطى حسن » عام ١٩٥٢ هو البداية الكبيرة لفريد شوقى .. بداية الأزدهار والتألق والشهرة الواسعة . فمن خلال دوره فى هذا الفيلم تشكلت ملامحه الفنية وأبعاده الإنسانية التى ستستهوى أوسع قواعد المتفرجين . والتى سيصبح عن طريق تقمصه لها . فى أفلامه التالية . « ملك الترسو » ، بلا منازع .

حقا قام فريد بالتمثيل فيما يقرب من ثلاثين فيلما قبل الأسطى حسن ، ولكن أدواره فيها جميعا لم تلفت الأنظار ، ذلك أنها لم تخرج عن نمط الشرير التقليدى ، مسطح الأبعاد والأعماق ، الذى يقوم بدور غريم البطل ، ومبتز البطلة النهم إلى المال ، المتعدى على حقوق الآخرين ، والذى يدفع حياته ، فى النهاية ثمنا لشروره .. هو صورة مكررة لشرير السينما المصرية ، مجرد مجرم ولد وجرثومة العدوان تعتمل فى داخله ، يزعج طهارة وأستقرار مجتمع راق نظيف ، وبالتالى فمن حق هذا المجتمع أن يحمى نفسه ويقضى على الشر عن طريق القضاء على المجرمين ، إن الشرير هنا ليست له أية

دوافع إجتماعية أو نفسية ، لذلك فإن صناع السينما اختلقوا نمط الشرير الجاهز ، فيكفى أن يظهر استيفان روستى أو محمود المليجى حتى يدرك المتفرج أنه أمام أحد رجال العصابات الخطرين ، وأصبح لكل ممثل لأدوار الشر لوزام خاصة به ، اعتمد استيفان روستى على نعومة الأداء وخصوصية الحوار الذى كان يصر على الاشتراك فى كتابته أو على الأقل يضيف بعض الكلمات التى أصبحت متممة ومميزة لشخصيته ، وأعتمد محمود المليجى على اتساع عينيه ، ونظراته المباشرة فى عيون ضحاياه ، وكلاهما لابد أن يمسك بكأس خمر بينما يسحب أنفاسا عميقة من السيجارة وينفث دخانا كثيفا يكاد يغلف كاميرات التصوير .

حاول فريد شوقى . منذ أفلامه الأولى أن تكون له شخصية مميزة ، ولكن ضعف بناء الأدوار التى قام بها لم تمنحه إلا فرصة استخدام بعض الكليشيهات التي انتقل بها من فيلم لآخر .. رفع الحاجب الأيمن ، .. عقد ما بين الحاجبين .. النظرات الإجرامية المباشرة .. الاستعداد الدائم لاطلاق طاقة العنف ، والعدوان .. وكان من المحتمل ، بالنسبة لفريد شوقى ، إذا لم يغير خطته فى الوقت المناسب ، أن يظل أسير تلك الشخصية الضئيلة ، أحادية الجانب ، التى تبدو أقل كثيرا من طموحاته وقدراته .

« الأسطى حسن » أنقذ فريد شوقى ، وفتح له أوسع الطرق فوجد جمهور الترسو العريضة .. فهنا لم يعد مجرد الشرير الذى لا مهنة له ، والذى يبدو خارج طبقات المجتمع ، ولكنه أصبح عاملا فنيا فى إحدى الورش ،يأكل عيشه القليل بعرق طاهر غزير ، شأنه فى هذا شأن جمهور الترسو فى السنوات السابقة واللاحقة لثورة يوليو ، وأصبح رب أسرة مكونة



فريد شوقي

من زوج وطفل ، وهو يسكن شقة متواضعة فى قلب أحد أحياء القاهرة الشعبية .. يفصله عن حى الأثرياء كوبرى لا يستغرق عبوره أكثر من دقائق قليلة ولكن ثمة استحالة طبقية للانتقال والعيش فى حى السادة .

يطالعنا فريد شوقى فى المشاهد الأولى من الفيلم وهو يتذمر على وضعه الاقتصادى ، فهو يعمل لساعات طويلة ، ويعود إلى مسكنه بأجر قليل ويجلس على كرسى مكسور ، ويتناول طعام بلا لحم .

ووسط تذمره تأتى فرصة الانسلاخ عن طبقته عندما يذهب إلى الزمالك لينهى العمل فى بوابة إحدى الفيلات ، وسرعان ما تلتقطه صاحبة الفيلا ليصبح « خادم فراش » يرضى شيئا من نهمها للجنس ، وهناك يتعلم شرب الخمر ولعب القمار وكأى « خادم فراش » يبدأ نجمه فى الأفول سريعا فيتعرض للمهانة تلو المهانة ويجد نفسه متهما فى قضية قتل ، وفى النهاية يعود إلى حارته مؤكدا فشل الطريق الفردى فى الصعود .

بدا « الأسطى حسن » مختلفا عن مجموعة الأفلام العاطفية المجوجة التى قدمت فى نفس العام ، مثل « حياتى أنت » و « الهوا ملوش دوا » و « من القلب للقلب » .. وليس مجرد الاختلاف عن المسار السينمائى العام هو سبب النجاح ، ولكن الاختلاف هنا إتخذ المسار السليم ، فهو قد توجه مباشرة وبحسم إلى جمهور عريض لا يجد صورته على الشاشة ، فالسينما المصرية كانت ، ولا تزال ، غارقة فى مشاكل البطل الأرستقراطى الذى يعانى من قصة غارقة فى مشاكل البطل الارستقراطى الذى يعانى من قصة غرام دامية أو يبدو مهددا بضياع ثروته ، لذلك فقد كان تقديم شخصية عامل يشتغل فى ورشة ، ويعانى - شأنه شأن هذا الجمهور - من

وضع إجتماعى متردى ، يعد من أول أسباب وشروط النجاح .

ليست صدفة أن يكون فريد شوقى هو صاحب قصة « الاسطى حسن » وأن يكون صلاح أبو سيف هو مخرجها ، ففريد شوقى الذى ولد وعاش في حى السيدة زينب ، من أسرة شعبية ، وتشرب كافة طباع هذا الحى العريق ونال بصعوبة مؤهلة المتوسط فى الهندسة التطبيقية ، كان من الطبيعى أن يحس فى جانب من نفسه بالرغبة فى التعبير عن الطبقة التى ينتمى لها .. ومن الناحية الفنية لم يكن لفريد شوقى أن يرضى ويستكين لدوره المتهافت ، المكرر فيما قبل « الأسطى حسن » ذلك أنه تعرف ، خلال فترة دراسته بمعهد التمثيل وعلى يد عميد المعهد زكى طليمات على موليير وشكسبير وإبسن ، وكان تخرجه من المعهد بدور « الجلف » فى مسرحية تشيكوف المسماه بنفس الاسم ، أى أنه تعرف على أشهر الكتاب المسرحيين وتعلم كيف يعبر عن الانفعالات الحادة المتضاربة والمركبة لعشرات من شخصيات المسرحيات العالمية ، وبالتالى لم يكن له أن يسعد بالكليشيهات الموحدة التى يرسمها على وجهه من فيلم لآخر .. لذلك كان من الطبيعى أن يحاول تقديم نفسه ، بشكل جديد ، الأمر الذى يتطلب شخصية لها أبعاد وملامح تتوافق مع إستعداداته وامكانياته .

رفض أكثر من منتج أن يمول « الأسطى حسن » فقد بدا غريبا أن يقوم فريد شوقى بتغيير نمطه المألوف ، وأن يكون له بطولة فيلم ، ذلك أنه بمقاييس المنتج المصرى ، ليس جميلا ولا أنيقا ولا يجيد الغناء ، إنه ليس الفتى الأول بأى حال من الأحوال ، أنه ليس أحمد سالم أو أنور وجدى أو فريد الاطرش أو كمال الشناوى .. ولكن صلاح أبو سيف ، وجد فى خشونة ،

وبساطة ، وضخامة فريد شوقى ، إمكانية تقديم بطلا شعبيا ، يعبر بشكل ما عن جمهور الدرجة الثالثة ، ووجد فى قصة « الأسطى حسن » ما يرضى ميله لتقديم الواقع من وجهة نظر نقده ، لذلك فإنه اشترك مع فريد شوقى فى إنتاج الفيلم .

إنطلقت طاقة فريد شوقى فى « الأسطى حسن » فتميز بأداء صادق بلا مبالغات ، وتنوعت الإنفعالات التى يعبر عنها ففى زيارته الأولى لفيلا المرأة الثرية ، تتجلى فى عينيه تلك النظرة المندهشة ، المستطلعة ، المترددة ، لذلك العالم الجديد ، المبهر .. وفى زيارته الثانية تكتسب نظراته نوعاً من الشغف ، والرغبة فى الامتلاك .. وبينما يبدو قويا ، متسلطا ، فى بداية علاقته مع المرأة اللاهية ، بقدر ما يبدو منكسرا ، مهانا ، فى المشاهد التى يأفل فيها نجمه بعد أن تقرر سيدته طرده من جنتها .. ومن المواقف القوية فى الفيلم ، والتى أبرزت قدرة فريد شوقى على تجسيد الانفعالات المركبة ، ذلك الموقف الذى يصفع فيه أعز أصدقائه القدامى ، والذى جاء له من الحارة ليخطره بمرض ابنه وبرغبة زوجته في الطلاق ، إن الصديق يخرج من الفيلا وقد أدرك مدى الفساد الذى اعتمل فى أعماق من باع ماضيه وأسرته ، ويقف بطلنا وحيدا ضائعا فى فراغ المكان ، فلا يجد ما يفعله إلا أن يسند رأسه المنهك على حديد البوابة البارد معبرا فى نظرته عن مزيج من الشعور بالندم والحيرة والعجز .

بدءا من « الأسطى حسن » وعلى مدار عشر سنوات ، سيقدم فريد شوقى عددا من الأدوار البديعة ، فى أفلام تعد من كلاسيكيات السينما العربية : « حميدو » من إخراج نيازى مصطفى (١٩٥٣) « فتوات الحسينية » من

إخراج نيازى مصطفى ، و « جعلونى مجرما » من إخراج عاطف سالم ، و « صراع فى الوادى » من إخراج يوسف شاهين (١٩٥٤) « رصيف نمره ٥ » لنيازى مصطفى (١٩٥٦) ، « بورسعيد » لعز الدين ذو الفقار و « الفتوة » لصلاح أبو سيف و « تجار الموت » لكمال الشيخ (١٩٥٧) « باب الحديد » ليوسف شاهين و « مجرم فى أجازة » لصلاح أبو سيف و « الأخ الكبير » لفطين عبد الوهاب (١٩٥٨) « بداية ونهاية » لصلاح أبو سيف (١٩٦٠) .

فى هذه الأفلام ، تحددت الملامح المميزة لفريد شوقى والتى ستجعل منه بطلا شعبيا ، وأحد نجوم الشباك القلائل الذين سيصمدون لاختبار الزمن القاسى .. ذلك أنه سيظل محتفظا بوجوده القوى لعقدين قادمين من الزمن ولا يزال ، حتى الآن ، يقوم ببطولة ما يقرب من خمسة أفلام ، وفى العام الواحد .. أما عن لماذا ، وكيف أصبح فريد شوقى نجما فوق العادة ، فهذا ما نحاول تلمس أسبابه .

إذا أحصيت المهن التى يقوم بها أبطال الفيلم المصرى ، ستجد أنها تنحصر فى تلك المهن الرفيعة التى تخلب لب المتفرج وتتيح للبطل امتلاك فيلا وعربة ومكتب مزود بأكثر من تليفون كما تتيح له فرصة التحرك وسط صالونات فخمة وبلاجات وصالات رقص وقمار . وتتمثل هذه المهن فى إدار الشركات ، أو التأليف أو المحاماة ، أو الهندسة .. ولكن الأمر يختلف تماما بالنسبة لفريد شوقى ، فهو صياد أجير وشيال وميكانيكى وسواق وبراد وصف ضابط سواء فى الجيش أو البوليس أو غفر السواحل ، من هنا ازدادت وحدة التعاطف بين الجمهور العريض وبينه ، ويحافظ فريد شوقى فى أدائه سواء من فيلم لآخر أو داخل مراحل الفيلم الواحد ، على بعده الشعبى ، ذلك أنه عندما تتبدل به الحال ويصبح ثريا ، يسكن أحد

القصور ، أو يركب عربة فارهة ، أو يدخن سيجار ضخم ، أو يتناول الغذاء فى مطعم فاخر ، فإنه لا يتقمص شخصية الاستقراطى تماما ، ولكنه يظل محتفظا بمسافة بينه وبين هذه الشخصية .. مسافة تبين لجمهوره بجلاء أن بطله الشعبى إنما يؤدى دور الثرى ، من الخارج فحسب ويدعم فريد شوقى هذا الأدراك بدرجات متفاوتة من السخرية تفى بموقفه المبدئى والطبقى المعادى للإستقراطية .

وجد فريد شوقي مناخا طيبا ومساعدا لازدهار شخصيته الشعبية فى السنوات التالية لثورة يوليو خاصة وأن رياح الواقعية بدأت تهب بقوة على السينما المصرية ، وهنا يقفز صلاح أبو سيف مرة أخرى إلى الصورة ، ذلك أن فريد شوقى سيجد فرصة هائلة للتألق ، فى دور هريدى ، فى « الفتوة » .

فى « الفتوة » يأتى فريد شوقى هاربا من جوع أحد الأقاليم البعيدة ، وبكل براءة يدخل سوق الخضار ، ويستقبل بصفعة ساخرة ، وسرعان ما ينصهر فى بوتقة المدينة الوحشية فيدرك أنه إما أن يكون ظالما أو مظلوما ، ويختار أن يكون ضمن الطغاة ، يتعلم العنف والقسوة ، بعد أن يدرك أن الرأسمالى لا يعرف الرحمة ، وأنه لكى يصعد عليه أن يصبح غولا .. يحتكر ويتلاعب ، يشترى الضمائر ، يتآمر .

مثل فريد شوقى مراحل تطور شخصية هريدى بصدق كامل ، وببساطة استطاع أن يخرج بنعومة ، وتلقائية ، من مرحلة ، ليدخل المرحلة التى تليها ، على نحو يقنعك تماما بمنطقية هذه التحولات .. فنظرة الدهشة والاستسلام التى تلازمه فى الجزء الأول من الفيلم سرعان ما تتلاشى ليحل محلها نوعا من الحذر الدائم ، المشوب بالخوف ، وبعد أن يصبح أحد جبابرة السوق ،

تتبدى فى عينيه تلك النظرة المتنمرة ، ويبدو فى انتباهه القلق ، ذلك الاستعداد الدائم للمواجهة والإنقضاض .. ومن خلال ضيقه وتوتره الدائم مع زوجته وشركائه يجعلنا ندرك تماما أنه ، فى أعماقه ، كأى طاغية ، يريد أن يتخلص من الذين ساهموا وساعدوا فى صنعه .

اشترك في كتابة سيناريو « الفتوة » ، الكاتب الروائى نجيب محفوظ ، أكثر الكتاب المصريين واقعية .. ومن خلال كتاباته وجد فريد شوقى الكثير من الملامح التى يفضلها ، والتى تتجاوب مع إمكانياته ، وليست مصادفة أن تكون أدوار فريد شوقى التى رسمها نجيب محفوظ من أكثر ما قدمه بطلنا قوة واقناعا . ذلك أن نجيب محفوظ مستفيدا من خبرته ودرايته بالبيئة الشعبية ، يجيد تصوير الشخصيات التى تعيش فى قاع المجتمع ، يحدد لها العديد من الجوانب والظلال والمنحنيات .. عن سيناريوهات نجيب محفوظ قام فريد شوقى ببطولة « جعلونى مجرما » و « فتوات الحسينية » و « مجرم فى أجازة » وهى أدوار لها أهمية مزدوجة سواء لفريد شوقى من جهة ، أو الفكر السينمائى من جهة أخرى ، ففي « جعلونى مجرما » ، على النقيض من نظرة السينما المصرية للمجرم على أنه منحرف ، بطبيعته خارج على القانون ، يحل سجنه ، نلمس هنا إدانه صريحة للمجتمع ، ولدوره فى تحويل الإنسان السوى إلى كائن وحشى .. إن فريد شوقى فى هذا الفيلم يتعرض لقسوة قريب ثرى وغد ، يسرق حقوقه القليلة ويزج به فى مؤسسة أحداث يديرها رجال غلاظ القلوب ، وفيها يتحول الصبى الوديع إلى مجرم ، وبعد أن يخرج يحاول ، بكل قواه ، أن يجد عملا ولكن أحدا لا يريد أن ينسى ظل الماضى ، هنا ، من خلال أشواق فريد شوقى الصادقة ، لأن يعيش حياة سوية وبين إنزلاقة فى الجريمة ، يحدد الفيلم ، وبقوة ، مسئولية المجتمع فى خلق المجرم .

ويتردد نفس المعنى فى فيلم « مجرم فى اجازة » وعلى الرغم من ترهل الفيلم وتشعب خيوطه واكتظاظه بالمصادفات إلا أن الفكرة الجيدة التى ظلت محتفظة بتواجدها هى أن المجرم ، من الممكن أن يبدل سلوكه تماما ، إذا وجد المناخ الطيب الملائم .

أما « فتوات الحسينية » الذى يرتد إلى قاهرة بداية القرن ، فإنه يبرز دور العنف فى استرداد الحقوق المغتصبة ففى حى الحسينية الشعبى تؤول الفتونة إلى رجل مستبد ظالم ، ينشر الخوف بفتوته ، يبتز ، يتآمر ، وأخيرا ينهار الفتوة الظالم بفعل ضربات ابن الفتوة العادل ، فريد شوقى .

ربما كان « فتوات الحسينية » ١٩٥٤ ، يعبر بشكل ما ، عن أمنية أن يظهر ذلك الفتوة القوى ، الشجاع العادل الذى يخلص الحارة من استبداد الفتوة الشرير ، وأن يمنح سكانها جميعا نوعا من الطمأنينة ، والرحمة ، ولكن المعركة الفردية الأخيرة لفريد شوقى هنا ، شأنها شأن معركة النهاية فى العديد من أفلامه تثير سؤالا ملحا عن مدى ايجابيتها ، إن فريد شوقى يظهر عادة كطرف مظلوم ومضطهد ، فى مجتمع قاس لا يقيم وزنا للضعفاء ، وهو يحاول مرارا أن يسترد حقوقه المنهوبة ، ولكن غالبا ما تقابل محاولاته بالسخرية والازدراء ، وفى النهاية ، لا يجد أمامه حلا إلا أن يضرب مستغليه ، هكذا ببساطة ، معتمدا على ضخامته وقوة عضلاته .. وهنا تكمن المشكلة ، فعلى شاشة السينما من الممكن أن تتغير العلاقات بعد معركة فردية ، ولكن فى الواقع يبدو الأمر مختلفا تماما فتغيير علاقات الاستغلال تحتاج لمعركة جماعية يشترك فيها جمهور الدرجة الثالثة كله ، لا أن يقوم مندوبها فريد شوقى وحده بها .

لقد كان من الممكن أن يكون بطلنا الشعبى ملهما لعشرات الأفكار التى تساعد جماهير الترسو المضطهدة على تغيير عالمها والمطالبة الجماعية بحقوقها ، ولكن السينما المصرية الحذرة ، المنحازة بشكل عام إلي السادة ، والأميل إلى تثبيت الأوضاع القائمة ، دأبت على استلاب وعى البطل الشعبى القوى التى تستغله ، وبالتالى يستحيل عليه أن يدرك الطريق الجماعى لمواجهتها وصراعها ، واكتفت بأن تمنحه قوة بدنية هائلة ، مبالغ فيها ، يستطيع بها أن يصفى حسابه مع أعدائه ، وأن ينتقم لجمهور الترسو الذى يرى فى إنتصار بطله عزاء مريحا ولكن مضللا ، يسرب مشاعر التذمر ، ويطلقها إلى حيث لا نفع ولا فائدة .

مع صلاح أبو سيف ، وعن رواية « بداية ونهاية » لنجيب محفوظ ، قدم فريد شوقى أحد أنجح أدواره السينمائية ، وأكثرها صدقا وتألقا ، دور حسن ، أكثر أبناء الأسرة الفقيرة ضياعا ، وأكثرهم تضحية بالذات ، بعد شقيقته نفيسة بالطبع .. أنه يدفع كل ما لديه ، ويأخذ من عشيقته مصاغها لكى يمنح أخيه فرصة دخول الكلية الحربية وبينما ينزلق حسن إلى عالم الفساد ، مدفوعا بالفقر ، والجهل ، ينهى الأخ الأنانى دراسته ويخرج إلى الحياة منتفخا ، مغرورا ، تزين كتفيه النجوم الساطعة .. وهو يبدأ رحلته الوصولية بالتعلق بأهداب السادة ، ويحاول أن يغير معالم أسرته فى محاولة بائسة لإلغاء الماضى ، دافعه فى هذا ليس إنقاذ أخيه من طريق الشر ولكن أن يدخل عالم السادة نظيفا ، لا تعلق به شائبة واحدة .. يذهب إلى حسن طالبا منه أن يهجر حياة الجريمة .. يواجهه حسن ، كما لو كان يواجه طبقة كاملة ، إن فريد شوقى يطلب من أخيه الضابط ، لو اراد أن يكون نظيفا بحق ، أن ينزع هذه النجوم المخادعة ، ليبدآن من جديد .. فكلاهما يعرف

تماما أنها إنما جاءت بطريق أبعد ما يكون عن الشرف .. فى هذا المشهد الذى ركز فيه صلاح أبو سيف على النجمة اللامعة فى مقدمة الشاشة يتحدث فريد شوقى من الخلفية ، مواجها الكاميرا ، والجمهور ، كما لو كان يدافع عن جميع الضائعين محاولا أن يكشف ذلك المندوب المنافق لمجتمع ظالم ، والذى يطالبه بعد فوات الآوان بالتوبة ، هنا تتبدى إمكانيات فريد شوقى الهائلة فهو يعبر بقوة ، وتمكن عن انفعالات مركبة ، مزيج من المرارة والضيق والاحتقار ، مؤكدا فى نظرته ، على فهمه العميق لنفسية أخ لونها التطلع الطبقى .

موقف آخر فى « بداية ونهاية » يكتسب أهمية كبيرة فهو يجسد أحد أهم القيم التى يمثلها فريد شوقى .. قرب النهاية يطالعنا حسن جريحا ، مطاردا ، لاجئا إلى أمه منهارا ، طالبا لمسة حنان بعد حياة قاسية .. هنا ، من خلال عينى فريد شوقى المتورمتين ، المنهكتين ، يبدو كما لو كان قد أدرك ذلك المصير التعس الذى ينتظره ، فمن الجلى أنه قد وقع فى قبضة خصومه ، وهو فى طريقه لأن يقع فى قبضة البوليس ، وهو يحتاج للحظات طمأنينة قليلة كى يلتقط أنفاسه المجهدة فلا يجد إلا أمه ، مرفأ الامان الذى يجد فى ظله شيئا من الراحة قبل أن يواصل رحلة الشقاء .

يصف نجيب محفوظ مشاعر حسن نحو أسرته كالتالى « كان حب اسرته العاطفية الشريفة الوحيدة التى يخفق لها قلبه » ، والحق أن هذه الملاحظة تنطبق على شخصية فريد شوقي فى العديد من أفلامه ، وتعد من أكثر القيم الإنسانية والأخلاقية إيجابية عند فريد شوقى فالأسرة فى معظم أفلامه تأخذ مكانا مقدسا ، حتى أن بطلنا يضحى بحياته وبمستقبله فى سبيلها .. إن الأخ الأصغر ، أو الأبن ، أو الأخت ، أو الزوجة أو الأم فى

هذه الأفلام يحتلون أكبر مساحة فى قلبه ، وعلى الرغم من أنه ينزلق فى تيار الجريمة ، والظلام والضياع ، إلا أن أسرته الصغيرة تظل دائما ، أقرب إلى شعاع النور والأمل ، فهى تمثل الخير ، والنقاء والضمير ففى « حميدو » يتحاشى فريد أن تعرف أمه بأنه يتاجر فى المخدرات ، ذلك أنه يدرك تماما مدى الفجيعة التى ستعانيها بسبب انحراف وحيدها .

وفى « رصيف نمرة ٥ » يقدم فريد شوقي صورة آسرة لدفء العلاقات الأسرية ، وفى « تجار الموت » ، يكتشف فريد شوقى ما تعنيه الزوجة كرفيقة حياة فيقرر عدم قتلها كما اتفق مع العصابة كى يحصل على قيمة التأمين ، وهو يدخل فى صراعات دامية دفاعا عن حياتها ، وفى « الأخ الكبير » يكاد فريد شوقى أن يدفع حياته ثمنا لحماية مستقبل أخيه الوحيد من الضياع .

فى بعض الأفلام تتسع أسرته الصغيرة لتصبح قطاعا من زملاء العمل المقهورين . ففى « باب الحديد » ، يحاول بطلنا أن يعمل وبكل قواه من أجل تنظيم زملائه الشيالين ضد مستغليهم ، فهو ، مدفوعا بمعانى الكرامة والعزة والكبرياء والعدل ، يناضل معهم فى سبيل تكوين نقابة تحميهم من بطش وجبروت المافيا المسيطرة على قوته وقوت زملائه .

وفى « بورسعيد » تتسع أسرته لتشمل أبناء الشعب جميعا فى دفاعهم عن أرض الوطن ضد الغزاة .

إلى جانب هذه الأفلام ، وخلال نفس الفترة ظل فريد شوقى يقدم دور الشرير التقليدى ، مسطح الأبعاد ، غريم البطل ومبتز البطلة ، فلم يكن حسن الإمام أو حلمى رفله أو حسن الصيفى ألمع وأنشط المخرجين خلال الخمسينات والستينات ، على استعداد لتقديم بطلنا فى صورة مغايرة

لصورته التى ظهر بها فى الأربعينات ، فضلا عن أن آفاقهم الفكرية لم تكن لتسمح لهم بتطوير نظرتهم الجامدة التى تقسم البشر تقسيمة أخلاقية بليدة ، فهذا شرير بطبعه ، وهذا خير بطبعه ، ويدور الصراع بين الخير المطلق والشر المطلق ، حيث ينتصر بالضرورة ، الخير المطلق .. إما عن طريق البوليس .. أو العناية الإلهية .. من هنا نستطيع أن ندرك أهمية صلاح أبو سيف ، وعاطف سالم . ونجيب محفوظ ، سواء بالنسبة للسينما المصرية عموما أو فريد شوقى على نحو خاص مع إضافة يوسف شاهين الذى قدم فريد شوقى فى دور ملفت عام ٥٤ فى فيلم « صراع فى الوادى » أى قبل « باب الحديد » بأربع سنوات .

كان اللقاء الأول بين فريد شوقى ويوسف شاهين عام ١٩٥٠ فى فيلم « باب أمين » المأخوذ من مسرحية متواضعة للكاتب الأمريكى هارى سيجال والفيلم ليس أكثر من فانتازيا تقدم رجلا يتابع بعد وفاته . مسار أسرته حيث تكاد ابنته أن تقع فى شباك مدير ملهى ليلى هو فريد شوقى الذى يظهر بنفس سماته التقليدية كشرير لا تحركه إلا غرائزه ، ولا يستطيع أن يتكلم إلا إذا رفع أحد حاجبيه ونظر بإجرام واضح إلى ضحيته .

بعد أربع سنوات من « باب أمين » يظهر فريد شوقى فى « صراع فى الوادى » حيث نلمس مدى النضج الهائل الذى حققه يوسف شاهين فى تقديمه للشرير .. إن فريد شوقى هنا لا تحركه غرائزه ولكنه يتحرك وفق مصالحه ، إنه ابن أخ الباشا زكى رستم ، الذى يسيطر على مقدرات القرية تماما ، وما أن يتهدده خطر نجاح ابن القرية عمر الشريف فى زراعة قصب السكر بطريقة أكثر جدوى حتى تنطلق كوامن العدوان فى داخله ، فيتحرك متآمرا مع ابن

أخيه لإغراق حقول الفلاحين .. إن فريد شوقى يندفع فى الإجرام دفاعا عن طبقة ينتمى إليها ، وتتضاعف طاقته الإجرامية عندما يدرك أن إبنة الباشا لن تصبح زوجته ، فهو فى هذه المرة يدافع عن مصالحه الفردية الخاصة جداً ، لذلك فإنه يصبح أقرب إلى الذئب الجائع الجريح ، يقاتل فى عدة جهات ، بكل ما أوتى من قوة ، يصارع الباشا نفسه . يحاول اغتصاب ابنة عمه ، يطارد أحد شهود جرائمه ليقتله . ينفرد بالمهندس الزراعى وسط الآثار في محاولة لتصفية كافة الحسابات الطبقية والعاطفية .. أدى فريد شوقى دوره بعيدا عن الكليشيهات المحفوظة ، فالمسألة هنا أكبر وأعمق وأكثر تركيبا من مجرد مجرم بالطبيعة ، إنها الدفاع الجنونى عن مصالح غير مشروعه ضد المنطق والواقع وحركة التاريخ .

إذن فثمة ثلاثة مخرجين قدموا فريد شوقى فى الخمسينات على نحو بالغ الاكتمال صلاح أبو سيف وعاطف سالم ويوسف شاهين .. وهؤلاء المخرجون سيعودون مرة أخرى فى أواخر السبعينات ليقدموا بطلهم فى أدوار سيكتب لها أن تكون من أفضل واجمل ما قام به فريد شوقى .

عنصر العمل الدائم والدؤوب ، ليس من العناصر التى تميز شخصية فريد شوقى في السينما فقط ولكنها تميز حياته الواقعية ، فهو ، فى أكثر من حديث يقول « لا أتذكر إنى أخذت أجازة فى حياتى ، إن عملى هو سعادتى الوحيدة » .. وهذا القول صادق تماما ، بدليل أنه مثل ما يقرب من ثلثمائة فيلم فى أقل من أربعة عقود ، غير أعماله المسرحية والاذاعية والتليفزيونية ومنذ عدة سنوات تعرض لأزمة قلبية مفاجئة نتيجة لإرهاقه الشديد فى العمل ، وقرر أثناء أزمته أن ينظم حياته بطريقة تتيح لجسمه المرهق أن يأخذ

كفايته من الراحة .. ولكن ما أن تماثل للشفاء حتى عاد أكثر تعطشا للعمل الدائم ، الدؤوب ، فانهمرت أفلامه مرة أخرى ، وهنا يقفز السؤال التالى : ما هى القيمة الحقيقية لهذا الكم من الأفلام ؟

إن الإجابة القاسية تأتيك من قلب أكثر من نصف أفلام فريد شوقى : قيمة بالغة الهزال ! ففريد شوقى ، فى حماسه واستعداده الدائم للعمل ، يقبل كافة السيناريوهات التى تعرض عليه ، حتى إذا كانت صورته فيها مجرد إعادة مشوهة من أفلام سابقة ، ويقبل العمل المتوالى مع مخرجين لم يحقق معهم شيئا من النجاح .. ويمكنك بسهولة أن تسقط معظم الأفلام التي أخرجها له حسام الدين مصطفى والتى قبعت بعد عرضها فى زوايا الأهمال المنسية ، مثل : « بطل للنهاية » و « ابن الشيطان » و « نهاية الشياطين » و « الثعلب والحرباء » و « عصابة الشيطان » و « ملوك الشر » و « الخطافين » و « الأبطال » .. فهى أفلام هزيلة فكرا وفنا قائمة على المطاردة فاما أن فريد شوقي رجل بوليس أو متعاون مع الأمن ، يطارد عصابه ، وأما أنه هو نفسه أحد رجال الجريمة ينجح فى الهرب عدة مرات ، لكنه فى النهاية يسقط فى يد العدالة ، مؤكدا سواء فى هذه أو تلك وعلى نحو ركيك أن « عين العدالة لا تنام » وأن الجريمة لا تفيد ..

هذه الأفلام ، شأنها شأن أفلام كمال عطية ونجدى حافظ وطلبة رضوان ! وبقية المخرجين المغمورين الذين عمل معهم فريد شوقى لا تتيح للممثل أية فرصة لإطلاق إمكانياته ، ذلك أنها تستند إلى نمط سهل من السيناريوهات ، لا تقيم وزنا لدراسة شخصياتها ، أو لعلاقة هذه الشخصيات بالواقع ، أو تطور هذه الشخصيات وتبين أعماقها وأبعادها . كل ما فى الأمر

مجموعة متوالية من المطاردات يستخدم فيها المخرج موسيقى تصويرية تعبر عن التوتر ويستبدل صوت اللكمات بصوت دقات طبول ، ويتهشم الأثاث والديكور أثناء المعارك ويسيل الدم متدفقا من الجروح ، دون أن يتاح للممثل أن يعبر عن أية انفعالات .

لم يقدم فريد شوقى بعد « بداية ونهاية » ١٩٦٠ ولمدة عقد ونصف دورا ملفتا ، ذلك أن الموجه الواقعية التى أرسى دعائمها صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح فضلا عن بركات وعاطف سالم ، بدأت تنحسر وتتكسر .. هاجر يوسف شاهين إلى بيروت ، إنغمس صلاح أبو سيف فى روايات إحسان عبد القدوس توقف توفيق صالح بعد فيلمه الكبير « درب المهابيل » ٥٥ لمدة سبع سنوات ليقدم فيلمه التالى « صراع الأبطال » ثم توقف سبع سنوات أخرى ليقدم عملا تاليا - واتجه بركات إلى الرومانسيات والفيلم الغنائى وإن كان قد قدم عملا واقعيا هاما عام ٦٥ هو « الحرام » وتشعبت اهتمامات عاطف سالم بين الفيلم التاريخى والكوميدى والعاطفى دون أن يحقق نجاحا كالذى حققه فى « جعلونى مجرما » أو « إحنا التلامذة » إذن فقد تراجعت الواقعية وتراجع معها فريد شوقى .

اتجه فريد شوقى إلى القطاع الخاص ، وربما كان الأدق هو أن القطاع الخاص وجد فى فريد شوقى « الدجاجة التى تبيض ذهبا » ، فهو يتمتع بشعبية واسعة فيكفى أن تكتب اسمه على الأفيشات حتى تضمن جمهورا يغطى نفقات الفيلم بصرف النظر عن القصة أو السيناريو أو بقية الأبطال وأصبحت أسماء الأفلام نفسها تنم عن الدور الذى سيقوم به مثل « الحاقد » ، « النشال » ، « المشاغب » ، « الحرامى » ، « الشيطان » ، « الغشاش » ،

« العنيد » ، كلها تشير إلى بطولة فردية مطلقة وتركيبة مواقف معروفة سلفا .

ومع ازدياد المنحنى الهابط لأفلام فريد شوقى ، بدأت الأفلام الجادة تنبه البطل إلى التدهور الفنى الذى أصبح سمة لأعماله ، وحتى الناقد المجهول بمجلة الكواكب ، المعروف بمجاملاته للكواكب والنجوم كتب بأسلوبه الركيك يقول « ونصيحة إلى فريد شوقى أن يرفض القيام بمثل هذه الأدوار ، فهى وغيرها مثل بطولاته فى الرجل الثعلب وآخر فرصة نسخ باهتة من شخصية تقليدية أشتهر بها فريد فى بدء حياته عندما قدم للشاشة جعلونى مجرما وبورسعيد ولا يمكن أن يلقى بنفسه من أعلى قمة وصل إليها بالجهد والعرق فسيسقط من أعلى بباراشوت مهلهل » :. وفى المقابل صرح فريد شوقى ، أكثر من مرة بأن ، « أصدقائى المنتجين يستغلون اسمى أسوأ استغلال ، بعد أن أكتب العقود أفاجأ بأنهم أحضروا ممثلين من الدرجة الثانية إن لم يكونوا من الناشئين ، وأنهم يعتمدون على كتاب سيناريو من الدرجة الثالثة ، من الآن لن أقبل العمل فى أى فيلم إلا إذا درسته تماما وكان على مستوى اسمى » .. ولكن تيار السينما الهابط كان أقوى من مقاومة بطلنا فتوالت أفلامه التى قدمها لحساب القطاع الخاص الذى أصبح نشاطه محموما بعد محاصرة وتكبيل وتخريب القطاع العام .. وأصبحت أفلام شوقى نماذج صارخة لتدهور صناعة السينما ، فكرا وفنا حتى أنها تذكرنا بشكل ما بإنتاج فترة الحرب العالمية الثانية عندما سيطر أثرياء الحرب على النشاط السينمائى .

كما كان فريد شوقى بحسه الشعبى الصائب ، هو صاحب فكرة « الأسطى حسن » عام ٥٢ ، فإنه سيصبح ، بحسه الشعبى الصادق ،

عام ١٩٧٥ هو صاحب فكرة ( ومضى قطار العمر ) ، وكما أنقذ نفسه من دور الشرير التقليدى فى المرة الأولى ، سيعود لينقذ نفسه مرة أخرى من البطولة المتهافتة المفتعلة والتى لازمته طوال عقد ونصف ، وسواء كان الفيلم من تأليف فريد شوقى أو أنه متأثر بفيلم « بابا » للمخرج التركى يلماز جونى فإن ما يعنينا هنا هو أن تقديم « ومضى قطار العمر » كان يعبر تماماً عن مشاعر الجماهير العريضة فى الفترة التى عرضها فيها .

فى ١٩٧٥ كان الجمهور الشعبى مهيئا تماما لمشاهدة التراجيديا العنيفة .. لقد ذهبت الآمال المنتعشة لسنوات ما بعد يوليو ٥٢ . تحقق بعضها وتحطم البعض الآخر ، دارت ثلاث حروب مع العدو ولم يتحقق النصر كاملا ، وفى الداخل تمايزت طبقة جديدة مكونة من مزيج من فلول الطبقات القديمة ولصوص القطاع العام الذين نهبوا اقتصاد البلاد خلال الستينات ثم شبيحة الإنفتاح والسماسرة الذين نشروا ظلهم القائم على مصر السبعينات .. وفى المقابل بدأ الغلاء يطحن قطاعات ضخمة من الجماهير التى دفعت ودفعت ولم تحصل إلا على وعود مجددة . فى هذا المناخ قدم فريد شوقى – مع مخرجه المتمتع بنزعة إنسانية . عاطف سالم « ومضى قطار العمر » .. فماذا يقول ؟ تقول ميلودراما قطار العمر أن بطلنا يعمل كخادم وحارس فى فيلا أحد الباشوات . وهو أب لأسرة جائعة مكونة من أم وزوجة وثلاث أطفال .. وأمنيته أن يعمل على إحدى سفن الصيد ، وبالفعل يقدم طلبا للالتحاق بهذا العمل ، لكنه يسقط فى الكشف الطبى لأنه مصاب بالبلهارسيا ويقدم ابن الباشا المدلل على قتل أحد أصدقائه فى معركة من أجل فتاة وهنا يعرض الباشا على بطلنا البائس أن يقدم نفسه للنيابة على أنه القاتل ويقنعه بأن الحكم لن يتجاوز سنتين أو ثلاثة وأنه سيدفع

لأسرته شهريا نفس المبلغ الذى كان سيقبضه من العمل فى سفينة الصيد ويعد تردد ويدافع من العوز والجهل يقبل العرض .. وفي المحكمة يفاجأ بأن الحكم هو الأشغال الشاقة المؤبدة .

ويسير الفيلم فى اتجاهه الميلودرامى بلا رحمة ، يغتصب أبن الباشا زوجة السجين التى تنتحر وسرعان ما تموت الأم وأحد الأطفال .. وبينما ينتقل الابن الثانى إلى فيلا الثرى ابن الباشا ليصبح تابعا تنتقل الابنة للخدمة فى البيوت لتصبح مع الأيام محترفة دعارة ويعد سنوات طويلة يخرج بطلنا من السجن كهلا مرتعش الأصابع يعرف ما حل على أسرته من كوارث .. وفى مشهد قاس يتقابل مع ابنته التى تعتقد أنه أحد طلاب المتعة ، ويصحبها معه إلى حجرته ويتركها ليذهب إلى فيلا الثرى الجديد بهدف إحضار ابنه .. وعندما يتقابل وجها لوجه مع المتسبب فى نكبة حياته لا يتمالك نفسه ويهجم عليه لخنقه . لكن ابنه الذى لا يعرفه والذى أصبح تابعا تافها لولى نعمته سرعان ما يردى والده بطلق نارى .

تخلصت الميلودراما هنا من النظرة الاخلاقية للأمور وسارت الأحداث وفق منطق صارم وفرقت بوضوح بين الطبقات ولم تقم الصدفة فيها بدور البطولة ولم ترد الكوارث إلى قدر غاشم ، فالأفعال كلها بشرية ولم تنتقم الطبيعة من الظالم .. ولكن الأهم وما يستحق التوقف هو ذلك الإحساس المقبض الذى يتركه الفيلم فى نفس المتفرج وذلك أنه يكشف على نحو تلقائى صادق ، أن مضطهد الأمس ، بعد ما يقرب من ربع قرن قضاها فى السجن يهزم من جديد .

ما أن نجح فريد شوقى فى « ومضى قطار العمر » حتى سارعت السينما المصرية تنسج له . على نفس المنوال ، العديد من الأفلام وإن كانت

أقل صدقا واقناعا بل ويبدأ بعضها يحاكى أسوأ تقاليد الميلودراما حيث يبدو الإنسان العوبة فى يد الصدفة وأن الكون كله غير مفهوم وأن الحكمة تتطلب الرضوخ للقدر وأن الإرادة البشرية بالغة الضعف والهزال .. وعادة ما يصاب أبطال هذه الميلودراما بأمراض مفاجئة مثل الشلل والعمى .. وقد اندفع المخرج حسن الإمام . إندفاعا محموما لإعادة إخراج ميلودراماته التى قدمها منذ أربعة عقود مثل « وبالوالدين إحسانا » عن فيلم غضب الوالدين و« الجنة تحت قدميها » عن فيلم « بائعة الخبز » .

ولكن وسط طوفان الميلودراما تتبدى قيمة فريد شوقى كأستاذ يملك خبرة ودراية أكثر من ثلاثين عاما من العمل الدائم ، الدؤوب .. فمع مخرجه الأثير صلاح أبو سيف ، يقدم بعد طول بعاد شخصية شحاته فى « السقا مات » ١٩٧٧ ، شخصية خلابة آسرة يعود بها فريد شوقى إلى الينابيع الشعبية مجسدا أحلام رجل بسيط . لا يملك شيئا ، ولكنه يؤمن فى أعماقه أن كل الدنيا ملكه ، أو هكذا يجب أن تكون .. يؤمن بالصداقة والسعادة ويشغف بملزات الحياة ، لا يخاف النهايات ويمتلىء بالتفاؤل ويموت ببساطة وهو يحلم بليلة حمراء يقضيها فى أحضان غانية وطد العزم على الوصول إليها .

ومع يوسف شاهين ، المخرج الذى يعرف إمكانيات بطلنا تماما ، يفاجئنا فريد شوقى فى « إسكندرية ليه » ١٩٧٩ بدور صغير ملفت للغاية مثل الجوهرة الأصيلة التى تشع من كل الجهات ، دور أحد باشوات الحرب العالمية الثانية يبدو كجلاد مع العمال الذين يعملون في مخازنه ويبدو كالحمل الوديع مع السفير الإنجليزى ، يتأسد عندما تبدو الأمور كما لو كانت إلى

جانبه ، ويصبح فريسة للرعب عندما تلوح رياح التغيير فى الأفق ، إن فريد شوقى ، فى المشاهد القليلة التى يظهر فيها فى « إسكندرية ليه » يلخص ويكثف ويعبر عن طبقة كاملة وفى فترة تاريخية محددة ، كما يعبر عن نمط سلوكى مشين لفئة على استعداد أن تتعاون ، حتى مع أعداء بلادها ، فى سبيل المزيد من مكاسبها .. والآن . ونحن نراجع حصاد ١٩٨١ نجد الصورة المزدوجة لفريد شوقى ، يصل إلى قاع سحيق فى العديد من الأفلام لعل أبرزها « أنا المجنون » للمخرج نيازى مصطفى ، فيبدو بطلنا باهتا للغاية يؤدى دورا سقيما بإهمال شديد ، بينما يحلق فى فيلم ( عيون لا تنام ) لرأفت الميهمى إلى أعلى مستويات الإجادة .. إن فريد شوقى يقدم هنا شخصية رجل فى خريف العمر صاحب ورشة لإصلاح السيارات تعكس تصرفاته كافة القيم الأنانية لعصر الانفتاح حيث تتمكن منه رغبات الملكية فتكاد تدفعه للجنون .. انه منذ البداية يبدو نهما للسيطرة والمال وأرض الورشة التى تقع بجانب كوبرى ٦ أكتوبر والتى ارتفع ثمنها ارتفاعا يجعله أكثر شراهة .. إنه يتحرك كما لو كان فى معركة ، يتشكك فى كل من حوله ، يستشعر الأخطار والمؤامرات والدسائس ممن حوله جميعا ، يقهر أخوته وزوجته وتنتهى حياته وهو يقاتل بشراسة من أجل الملكية .. دور كبير بدا فيه فريد شوقي كعاصفة هوجاء تريد أن تقتلع الجميع ، لقد عبر الفنان عن فساد قيم سائدة بالغة الوحشية .. هنا لا يقنعنا فريد شوقي بقيمته كفنان كبير فحسب بل يثبت أن فن التمثيل العربى وصل إلى درجة عالية من البراعة .

فريد شوقى .. فى التقييم النهائى يعد علامة هامة ، قيمة هائلة ، ثروة ، قدرة على العمل الدائم الدؤوب ، عشق كامل لفن السينما عامة والتمثيل خاصة .

# لبنى عبد العزيز

## المرأة .. لها عقل وكرامة

عندما ظهرت لبنى عبد العزيز ، لأول مرة ، على شاشة السينما ، عام ١٩٥٧ ، كان عالم الاطياف العربية فى أشد الحاجة إلى وجه نسائى جديد .. وجه يختلف عن الوجوه السائدة ، ليس من الناحية الشكلية فحسب ، ولكن من الناحية الروحية فى المحل الأول .. وجه يعبر ، مبدئيا ، عن شخصية بدأت ملامحها تتشكل فى الواقع وتنتظر ، انعكاسها ، على الشاشة .

جاءت لبنى عبد العزيز ، فى فترة النهوض الكبير ، فى سنوات الآمال المترعة بأجمل الوعود ، فعقب ثورة ( يوليو ) ١٩٥٢ ، أخذت معالم مجتمع جديد تتشكل ، مستقل سياسيا ، قوى اقتصاديا وعسكريا .. ينحاز ، على نحو واضح ، إلى العاديين من الناس ، ممن لم يكن لهم حضور عميق على خارطة الوطن .. ومع

انشاء وافتتاح آلاف المدارس ، ازداد تحرر الفتاة المصرية من براثن الجهل .. وتهيأت ، مدعمة بالعلم ، للدخول إلى مجالات العمل المختلفة ، مشاركة للرجل ، متساوية معه فى الكثير من الحقوق ، مودعة ، بلا عـودة ، عصر « الحريم » و « الجوارى » .

بالضرورة ، كان لابد من أن تظهر ، على الشاشة ، وجوه تغاير الأنماط السائدة .. فصورة الفتاة المسكينة ، المظلومة ، المستكينة ، المغلوبة على أمرها ، فريسة الرجل السهلة : فاتن حمامة ، ماجدة ، شادية ، مريم فخر الدين ، تقلصت فى الواقع ، وبدأت تختلف على الشاشة .. شأنها فى هذا شأن صورة المرأة كمجرد جسد ، مؤججة ومطفئة للرغبات ، كما كان الأمر بالنسبة لمعظم ممثلات الاغراء : تحية كاريوكا ، هدى سلطان ، هند رستم ، برلنتى عبد الحميد .

وحتى بالنسبة لهذه المجموعة من النجمات أو تلك فقد اختلفت صورهن ، فى العديد من الأفلام .. فأصبحن ، أقوى ارادة وأشد عزيمة ، واقترين إلى مستوى « الإنسان » ، المتمتع بالكرامة والوعى .. لكن ظلت ظلال ملامح صور الماضى تجثم على صور الحاضر ، لذلك اشتدت الحاجة إلى وجه جديد ، يعبر عن واقع جديد ، ويوحى بمستقبل أكثر إشراقا .

### المشاهد الأولى

فى أول مشهد تطالعنا فيه لبنى عبد العزيز ، فى « الوسادة الخالية » لصلاح أبو سيف ، كانت ترتدى زى طالبات المدارس ، وتقف فى معرض لمنتجات « الفنون النسوية » ، تتعامل ، برقة وثقة مع الرواد .. تتحرك ،



لبنى عبد العزيز

وتتكلم ، بطريقة عفوية بسيطة لا أثر فيها للتكلف أو التردد أو الافتعال ، وجهها مريح متناسق القسمات وإن كان يخلو من الجمال الصارخ ، بلا مكياج أو مساحيق ، وشعرها ملموم من الوراء ، مجدول على طريقة « ذيل الحصان » ، « التسريحة » التقليدية لطالبات المدارس .

من الانطباع المباشر ، ندرك انها لا تنتمى إلى « الفتيات المغلوبات على أمرهن » أو « المثيرات للرغبات » ، فهى تقف على أرض نفسية صلبة ، تمتلىء بالنضارة وروح الشباب ، وتتدفق الحيوية من عينيها المتيقظتين دائما .. وتتسم نظراتها بالصدق والقدرة على التعبير الواضح عن المشاعر ، وهو « تعبير » شخصى ، لا تحاكى فيه أحدا ، مستقل ، لا ينتمى إلا للبنى عبد العزيز ، يتميز بالاقتصاد .. فعندما تحب ، لا تذوب فيمن تحب ، ولا تضيع فى نظرة هيام ، ولكنها ، بمهارة ، وبحس عفوى سليم ، تحافظ على شخصيتها التى تسيطر على إنفعالاتها ولا تترك نفسها نهبا لعواطفها .

خرجت لبنى عبد العزيز ، فى أول أفلامها ، من سطور إحسان عبد القدوس : فتاة ليس لها قلب فحسب ، ولكن لها عقل أيضا .. تفكر وتتأمل وتتخذ القرار ، وتبدو فى الكثير من المواقف الحاسمة ، أقدر من الرجل على التصرف الصحيح .. فبينما يغرق بطل الفيلم ، عبد الحليم حافظ ، فى أوهام وذكريات حبه الأول ، بعد زواجه ، فيرى وجه حبيبته ، بعين الخيال ، إلى جانبه على الوسادة .. تحتكم هى إلى العقل ، مستعينة بإرادتها ، لتتوافق ، وتعايش وتحب ، زوجها الحنون ، المهذب ، الجدير بقلبها فعلا .

قدم صلاح أبو سيف بطلته فى مشاهد بالغة النعومة ، تؤكد ، بلمسات رقيقة ، صدق مشاعر شخصية بطلته ونضجها .. فعندما تلتقى ، هى وزوجها عمر الحريرى ، مع حبيبها الأول ، عبد الحليم حافظ وخطيبته ، فى صالة طعام عامة ، تتأمل ، بحب استطلاع وجه وملابس تلك الخطيبة الرقيقة ، زهرة العلا .. وتتحاشى ، بلا خوف أو اضطراب ، نظرات حبيبها الأول ، وتنجح ، من دون عناء ، فى أن تشعر ، بالود ، تجاه الخطيبة الدمثة ، وتستطيع لاحقا ، أن تقف إلى جانبها ، وأن تجعلها صديقة لها .

الافلام الثلاثة الأولى للبنى عبد العزيز ، كانت من إخراج صلاح أبو سيف ، مكتشفها ، المتفهم تماما لامكاناتها .. فبعد « الوسادة الخالية » جاء « هذا هو الحب » ١٩٥٨ ، ثم « أنا حرة » ، الأكثر أهمية ١٩٥٩ .

تفتح لبنى عبد العزيز نافذة شقتها ، منتشية بزخات المطر ، في اللقطات الأولى من « هذا هو الحب » ، وفى زجاج النافذة ، ترى صورة جارها ، المحب ، الذى يسكن امامها - يحيى شاهين - الواقف فى الشرفة ، متابعا بشغف ، كل لفتات الفتاة المتمتعة بوجه صبيح ، والتى إنتهت من دراستها فى « الثقافة النسوية » .

وعلى الرغم من أن « هذا هو الحب » قد كتبه محمد كامل حسن مع صلاح أبو سيف عن قصة لمحمد كامل حسن ، وقام سيد بدير بكتابة الحوار ، كما فعل فى الفيلم السابق واللاحق .. إلا أن « هذا هو الحب » أقرب ما يكون لعالم إحسان عبد القدوس .. فهنا ، تطرح الأسئلة ، بجرأة ، حول معنى الشرف والبراءة ، وحق الزوج فى إمتلاك الزوجة ، بماضيها أيضا ،..

وتأتى الاجابة ، بشجاعة ، لتدين ، بلا مواربة ، سطوة القيم المتخلفة التى تنتصر للرجل ، بأنانيته ، ضد المرأة التى يرفع الفيلم من شأنها ، فيقدمها وهى تحاول ، بعقل وحكمة ، أن تروض « زوجا » مع أنه يحب فعلا ، إلا أنه ، بسلوكه وشكوكه وعواطفه ، يعبر عن أوهام مجتمع « ذكورى » .. آن لها أن تتغير .

تتزوج لبنى عبد العزيز ، فى « هذا هو الحب » ، من يحيى شاهين .. وتذهب معه إلى الفيوم لقضاء شهر العسل .. ويبدأ الكدر فى التسلل إلى نفسه عندما يعلم أنها كانت ترى صورته المنعكسة على زجاج النافذة .. ويتحول الكدر إلى عاصفة هوجاء عندما يراها تصافح شابا ، تقول بأنه كان صديقا لشقيقها .. ويصبح نهبا للشكوك .. يحاول أن يعرف تفاصيل علاقته بها .. وفى موقف جامح ، متفجر ، أشبه بنوبة من نوبات التعذيب ، يستجوبها ، على نحو وحشى لا رحمة فيه ، ففى حجرتهما فى الفندق ، التى شهدت ساعات البهجة ، يغدو « الزوج الشرقى » جلادا قاسى الفؤاد ، يبطش بمشاعرها بطشا شديدا ، عندما يحلف بالطلاق - ذلك السيف القاهر - منها ، إذا كذبت عليه .. وها هو يكاد يذل نفسه ويحطم كبرياءها مطالبا بمعرفة كم مرة قابلها ، وكيف لمس يدها ، وعما إذا كان قد قبلها أم لا ؟

فى هذا المشهد بالتحديد ، تثبت لبنى عبد العزيز موهبتها وفهمها العميق لطبيعة المشاعر الحادة ، المتضاربة ، التى تعيشها .. فهى أولا ، تفاجأ بهيستريا الغضب التى انتابت زوجها ، وهى ثانيا ، تحاول أن تحتوى غضبه ، فالمسألة بالنسبة إليها ، ليست أكثر من وقائع قديمة ، تافهة ،

بهتت فى ظلال النسيان ، وهى ثالثا ، تعمل على ارضائه بأن تجيب عن استفساراته المهينة بقدر إستطاعتها ، وهى رابعا ، بدماثة تريد أن تحافظ على كرامتها الجريحة .

ملامح وجه لبنى عبد العزيز ، هنا ، تعبر برهافة عن درجة من درجات الألم النفسى ، وفي الوقت عينه ، تكاد ، تحتضنه بعينيها ، مشفقة عليه من الزلزال الذى تحسه يعتمل فى أعماقه ... وصوتها المتهدج ، المختنق ، الصادق ، يعطى الكلمات معانيها بدقة ، خصوصا عندما تقول له ، بحرارة ونضج ، أن من حقه محاسبتها منذ إرتبطت به .. فهى هنا ، وكما كانت فى « الوسادة الخالية » ، وكما ستصبح فى « أنا حرة » ، تدرك ، على نحو أكثر عمقا ووعيا من الرجل ، أن الحاضر أقوى من الماضى .. أو على الأقل ، لا تجعل من الماضى قوة قاهرة للحاضر ، تفرض سطوتها على المستقبل .

من جديد ، تطرح « قضية المرأة » ، وبطريقة بالغة النضج ، فى « أنا حرة » ، التى تعد من أكثر روايات إحسان عبد القدوس تأثيرا واكتمالا ، والتى أعدها للسينما نجيب محفوظ بالاشتراك مع صلاح أبو سيف .. ولا يقدم الفيلم - كما كان الحال بالنسبة إلى « الوسادة الخالية » و « هذا هو الحب » - تجربة فى حياة البطلة ، ولكنه يتابع مشوارحياة البطلة ، منذ تفتح وعيها فى مطلع شبابها ، إلى أن تصبح إمرأة ناضجة .. إن لبنى عبد العزيز ، التى تعيش فى بيت عمها ، بعدما إنفصل والدها ، لا تستسلم أو تستكين لنمط الحياة الساكنة ، الآسنة ، داخل الجدران الأربعة .. وتبدو ، مع المشاهد الأولى ، بقلقها وحيرتها ، كما لو كانت

فى حالة إحتجاج دائم .. فهى تشعر بأن حياتها من الممكن أن تعاش ، على نحو آخر .

بعد بعض الأحداث والتجارب الصغيرة ، تفتح بإرادتها ، آفاق التحرر ، عندما تلتحق بالدراسة الجامعية ، فتحقق فعلا ، قدرا ليس قليلا من الاحساس بالكرامة والرضاء عن النفس .. لقد تحررت من أغلال الجهل ، وتكتسب ملامح لبنى عبد العزيز شيئا من الثقة بالذات .. وتزداد هذه الثقة عندما تعمل فى إحدى الشركات ، ففى العمل ، يتوافر شرط من شروط الحرية .. على أن « الحرية » فى أكثر معانيها عمقا وسموا ، تأتى عندما تنخرط البطلة ، بإرادتها الكاملة ، إلى جانب حبيبها ، فى العمل الوطنى ، فتكتب على « الآلة الكاتبة » ، المنشورات الثورية ، التى تستثير همم الآخرين ، وتدفعهم إلى النضال ، ضد « الاستعمار والملكية » .. وها هى خلف القضبان معتقلة .. ولكنها ، بوجهها الآمل ، وبملامحها الهادئة ، المطمئنة ، التى تتناقض مع قسمات الحيرة والقلق ، التى طالعتنا بها فى بداية الفيلم ، تعبر بجلاء عن إيمانها بصحة الطريق الذى سلكته من أجل الحرية ، مارة بمحطات الإحتجاج فالعلم فالعمل .. ثم العمل العام ، النضالى ، من أجل الوطن كله .

« أنا حرة » المتمتع برؤية شاملة ، نافذة ، يعد من كلاسيكيات السينما العربية ، ويصل بلبنى عبد العزيز إلى أفضل مستوياتها .. فدورها المكتوب بوعى ومهارة ، بلور شخصيتها الفنية ، وأطلق أفضل طاقاتها ، حتى أنها أصبحت ، بلا مغالاة ، من أهم الممثلات اللاتى عبرن عن المرأة كعقل وأرادة .

## لبنى .. لماذا ؟

جاءت لبنى عبد العزيز وسط موجة من الأفلام التى تحاول أن تتحرر من الصور التقليدية للمرأة ، كما إعتادتها السينما العربية .. وإستلزمت هذه المحاولة ، الخجولة والمترددة فى حصادها ، تغيرا فى الانماط المتكررة التى أشتهرت بها النجمات الكبيرة .. فمثلا ، تختلف ماجدة فى « أين عمرى » لأحمد ضياء الدين ١٩٥٦ ، و « جميلة » ليوسف شاهين ١٩٥٨ ، عما كانت عليه صورتها من قبل .. كذلك تختلف فاتن حمامة فى « صراع فى الوادى » ليوسف شاهين ١٩٥٤ ، و « الطريق المسدود » لصلاح أبو سيف ١٩٥٨ ، عما كانت عليه ملامحها الداخلية من قبل .. فهذه وتلك ، فى هذه الأفلام ، لم تعودا المرأتين المنكسرتين ، الضعيفتين ، اللتين تطلبان الرحمة .. ولكنهما أصبحتا تقفان على أرض نفسية صلبة ، وتتطلعان إلى آفاق جديدة .. لكن ظلت ظلال ملامحهما التقليدية جاثمة على قسماتهما ، فى الكثير من أفلامهما اللاحقة ، لذلك كانت الضرورة تتيح الفرصة لظهور وجه جديد ، يجسد ، على نحو ما ، أمانى وأشواق السنوات التالية للثورة .

دخلت لبنى عبد العزيز فى مجال السينما ، مدعمة بشهادة عليا حصلت عليها من « الجامعة الأميركية » ، وتمتعت بخبرة لا بأس بها ، فى التمثيل ، فضلا عن ثقافة أدبية واسعة .. ففى سنوات دراستها الجامعية قامت بأدوار مهمة فى مسرحيات لوليم شكسبير وتشيكوف وهنريك ابسن وسترندبرغ .. ولاحقا ، حصلت على شهادة عليا فى الدراما من جامعة كاليفورنيا .. وفى أميركا عرض عليها المخرج جورج كيوكر أن تقتسم

البطولة مع ستيوارت غرانجر فى فيلم « دماء ثائرة » والذى كان من المفروض أن تقوم فيه بدور فتاة نصف هندية ونصف انكليزية ، ولكنها رفضت لأن الشركة المنتجة للفيلم « مترو غولدوين ماير » اشترطت أن يكون التعاقد معها لمدة سبع سنوات كاملة .. وأسند دورها إلى آفا غاردنر .

ولأعوام طويلة ، قدمت فى ركن الاطفال ، فى إطار البرنامج الأوربى للإذاعة المصرية ، برنامج « العمة لولو » ، الذى أكتسب شهرة واسعة .. ودأبت الصحافة الفنية على تقديمها فى اطار ثقافى مميز ، يختلف عن الأطر التى تحيط بالنجمات عادة .. ففى تحقيق فى مجلة المصور نشر فى ١٩٥٩/٢/٦ ، كتب جليل البندارى « غرفة نوم لبنى تختلف عن غرف نوم النجوم .. إنها أقرب إلى دار الكتب منها إلى غرفة النوم .. عشرات الكتب بلغات مختلفة ، وعشرات الإسطوانات وجهاز تسجيل ومدفأة ولوحات زيتية بريشة صلاح طاهر وبيانو وصورة للنجم الأميركى غريغورى بيك مهداة إليها من صاحب الصورة » .

والحق أنها ، فى حواراتها الفنية ، كانت تبهر محدثيها ، بآراء متفهمة حول روايات توماس مان ، وإميل زولا وأندريه جيد .. أو تقول كلاما مفيدا عن فن التمثيل .. من نوع : « الممثل ، فى السينما بالذات ، يجب أن يكون قادرا على التعبير بكل قطعة فى وجهه عن الإحساسات التى تدور فى قلبه .. وألا يعتمد أساسا على قدراته الصوتية ، كما هى الحال على خشبة المسرح » .. وأحيانا ، تفاجىء المحررين الفنيين بآراء من قبيل « أنا وجودية فعلا .. لكن ليس معنى هذا أننى إباحية كما يعتقد البعض .. إن

الوجودية معناها أن كل انسان يجب أن يكون مستقلا بآرائه ، وأن يفعل ما يراه سليما » طبقا لما جاء فى مجلة الكواكب بتاريخ ٢١/١٠/١٩٥٨ .

وعن طموحها الفنى رددت « أنا أريد دورا أنشب فيه أظفارى وأعضه بأسنانى .. لا أريد أن أمثل دور الفتاة الجميلة .. أبدا ، أنا أريد أن أمثل دور الانثى الكاملة .. دور تمتزج فيه عناصر الخير والشر ، الحب والكراهية .. شخصية كمدام بوفارى لفلوبير أو كليوباترا لوليم شكسبير » .

وفى تعليقها على أدوارها قالت : « سميحة ، بطلة الوسادة الخالية لا تعجبنى ، فقد أراد لها المؤلف أن تكون - فى رأيى - بلا شخصية .. كانت تحب - صلاح - بطل الفيلم ثم اضطرها أهلها إلى الزواج من شخص آخر فأذعنت ولم تكافح من أجل حبها » .. الكواكب ١٥/١٠/١٩٨٧ .

وتأكيدا لموقفها المتقدم ، والأكثر تحررا من الشخصيات التى قدمتها ، قالت فى مجلة « الجيل الجديد » ١٣/١٠/١٩٨٠ ، عن « هذا هو الحب » : « دورى فى هذا الفيلم لا يتفق مع شخصيتى .. فهى شخصية عليها أن تطيع كل ما يمليه عليها والدها .. وبعد أن تتزوج ، عليها أيضا ألا تعارض زوجها أو تبدى أمامه أى رأى أو إقتراح ، وكثيرا ما يشتمها زوجها ويهينها .. وأنا لو كنت مكان هذه الفتاة لضربت الزوج « قلمين » على الأقل وطردته من المنزل إذا إستطعت .. إن دورى فى هذا الفيلم يختلف تماما عن حقيقة شخصيتى .. فأنا لا أسكت لشخص يهيننى ولابد من أن ينال ما يستحق من عقاب ، وفورا » .

هكذا قدمت لبنى عبد العزيز نفسها .. وهكذا دشنتها الصحافة الفنية .. وفى عالم السينما ، تختلط صورة النجم فى الواقع وتمتزج بصورته على الشاشة ..

وفى حالة لبنى ، تحقق نوعا من الاتساق بين أدوارها ، فى أفلامها الثلاثة الأولى من ناحية وضعها كفتاة مثقفة ، متعلمة ، مذيعة تجيد عدة لغات ، وتتميز أحاديثها بالجرأة والمعرفة والفهم ، من ناحية أخرى .

بعد زواجها من المنتج رمسيس نجيب .. أخرج لها ثلاثة أفلام ، على مدار ثلاثة أعوام : « هدى » ١٩٥٩ ، « بهية » ١٩٦٠ ، « غرام الأسياد » ١٩٦١ .

الفارق الكبير بين لبنى عبد العزيز ، فى أفلام صلاح أبو سيف ، ولبنى عبد العزيز ، فى ثلاثية رمسيس نجيب ، هو الفارق بين الأصل ، برونقه ، ونضارته ، ووضوحه .. والصدى ، ببهتانه ، ووهنه ، وتداخل معالمه .

فى « ميلودرامية » هدى ، لا تستثير لبنى « عقل » المشاهد بقضيتها .. ولكنها تبعث الشفقة فى وجدان المتلقى ، ذلك أنها مصابة « بسرطان فى المخ » .. وهى تطالعنا ، فى البدء ، كفتاة أرستقراطية مدللة ، أنانية ، نهمة فى كل شئ .. ولا يأتى تحولها إلى فتاة « مختلفة » ، نتيجة وعى ما .. ولكنه يأتى عندما تعرف أن أيامها فى الحياة باتت معدودة .. وربما نلمس فى شخصيتها قدراً من الشجاعة عندما تقرر الزواج من حبيبها الطبيب ، عماد حمدى ، وتتعلم منه معانى الوفاء والتضحية وخدمة الآخرين .. وربما تتألق لبنى ، كممثلة ، خصوصا فى المشاهد التى تجسد فيها ازدياد زحف المرض عليها ، فالأشياء تتساقط من بين أصابعها : الطبق .. وكوب الماء ، فيرتسم على وجهها الحزين ذلك الإحساس القاسى بدنو الأجل .. لكن الفيلم ، فى النهاية ، شأنه فى هذا شأن الفيلمين التاليين ، لا يقدم « قضايا » بقدر ما يقدم « حالات » .

عن قصة لوالدها الصحفى ، حامد عبد العزيز ، قامت لبنى بأداء دور « بهية » .. والقصة قدمتها الاذاعة كمسلسل أصلا .. ولأنها تدور فى أجواء بدوية ، فإن البطولة الاذاعية اسندت لكوكا .. ويبدو أن نجيب ، أنبهر بغرابة « الأجواء » ، فقرر أن يخرج القصة للسينما ويمنح البطولة للبنى ، التى تظهر هنا فى صورة الفتاة البدوية ، طالبة الثأر ، المتعطشة للدماء .. فوالدها ، حسين الذى يموت قتيلا ، يتألم ، قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة ، لأن ليس لديه ولد يأخذ بثأره .. وتقرر الأبنة أن تنتقم .. وبالطبع ، تقع في حب الشاب العائد من القاهرة ، رشدى أباظة ، الذى يحاول اقناعها بعدم « الثأر » ، إلا أنه يصبح طالبا للانتقام عندما يقتل والده .. ويدخل الفيلم فى « تشعبات » و « متاهات » على طريقة مسلسلات الساعة الخامسة والربع الشهيرة ، والتى تسيطر عليها المفاجآت من جهة ، وركام الحوار من جهة آخرى .

تطالعنا لبنى عبد العزيز ، فى « غرام الأسياد » كفتاة فقيرة ، تعمل وتجاهد ، مع والدها « سائس » خيول ، عند الشقيقين الثريين : عمر الشريف وأحمد مظهر .. الأول ، وهو الأصغر ، عربيد ، فاسد خلقيا .. يطاردها ويحاول أن يقضى منها وطره .. ولكنها تدافع عن نفسها بجلد وصرامة .. وبعد عشرات الأحداث التى تثبت فيها قدرتها على المقاومة والبقاء على قيد الحياة « حرة » .. ينسحب الشقيق الأصغر مفسحا المجال لكى تصبح زوجة لشقيقه الأكبر .. عبرت لبنى ، فى ثلاثية صلاح أبو سيف ، عن بنت الطبقة المتوسطة بواقعها وأشواقها ، فى العقد التالى للثورة مباشرة .. وقدمت ، فى ثلاثية رمسيس نجيب ، تنويعات على « الفتاة » فى

مستويات اجتماعية مختلفة : ارستقراطية فى « هدى » ، بدوية من الجنوب فى « بهية » وفقيرة ، من القاع ، فى « غرام الأسياد » .. وهى ، سواء فى هذه الثلاثية أو تلك ، قدمت صورة المرأة التى لا يعرف الضعف والهوان طريقا إليها .. فالقاسم المشترك ، هنا وهناك ، يتمثل فى القدرة على الاحتفاظ باستقلالها ، وإرادتها ، وانتزاع حقها فى الحياة ، بكرامة .

أتاحت شخصية لبنى الفنية ، فرصة أن تؤدى دورين ملائمين لها تماما .. أحدهما كوميدى فى « آه من حواء » لفطين عبد الوهاب ١٩٦٢ ، وثانيهما وطنى ، عندما مثلت دور « الأميرة جلنار » فى « وا إسلاماه » لاندرو مارتون ١٩٦١ .. وبقدر نجاحها مع الفيلم الأول ، بقّدر تعثرها ، مع الفيلم الثانى .

« آه من حواء » ، المأخوذ عن مسرحية وليم شكسبير الشهيرة « ترويض النمرة » .. ومع أن الفيلم - شأنه شأن المسرحية - ينتصر للرجل ضد المرأة ، الا أنه يسخر من نوعية محددة من النساء : الشرسات ، العنيفات ، المسترجلات ، اللاتى لا يعترفن بشىء اسمه الرقة أو الأنوثة .. وعموما ، تميز « آه من حواء » بمفارقاته الكوميدية ، وملأت لبنى عبد العزيز ، بأدائها العفوى المنطلق ، الفيلم ، بالمرح والحيوية ، وأثبتت قدرتها على الآداء الكوميدى ، على نحو لافت جداً ..

أما « وا اسلاماه » الذى يعتمد على رواية مهمة لعلى أحمد باكثير ، فقد كان من الممكن أن يكون عملا كبيرا ، وأن تقدم فيه لبنى واحدا من أجمل أدوارها وأكثرها اكتمالا .. فالرواية المؤثرة ، المحكمة البناء ، تدور

فـى القرن الثـالث عشـر ، فى أثناء كفاح العـرب ضد جيـوش التـتـار من ناحيـة ، والصليـبيين مـن ناحيـة أخرى .. والأحداث تتـوالى نحـو تـوحد العـرب وتماسكهم ، على نحـو يعبـر عن آمـال بداية الستينات الحديثة .. وتنهـض « جلنار » فـى الرواية ، كأمـيرة عربيـة تباع فى سوق الرقيق ، مع « قطز » ، الطفـل الذى سيصبح له شأن لاحقـا ، وتدور الأيام دورة ليـقوم « قطز » بقيـادة الجيـوش العربيـة نحو النصر ، بينما تتنكر « جلنار » فى زى مقاتل ، وتنقذ حبيبها « قطز » من سهم كاد يقتله ، معرضة حياتها لموت محقق .

وعلى الرغم من تكاليف « وا إسلاماه » الباهظة ، فإن كاتب السيناريو الأميركى « ماتيو اندرو » كتب الفيلم على غرار أفلام « الغرب » التافهة ، مع التأكيد على عناصر المؤامرات ودسائس القصور والاغتيالات .. وكما يلاحظ أحمد خمروش بحق « أن الاحداث والمواقف تسير وراء التحلل والمؤامرات أكثر مما تمضى وراء وحدة الشعب المتزايدة في كفاحه » .

ومثل معظم شخصيات الفيلم ، رسمت « جلنار » بطريقة مسطحة ، لا دوافع لبطولتها إلا الوقوف إلى جانب الحبيب .. وجاء أداء لبنى عبد العزيز ، متمشيا مع الشخصية الكرتونية ، باهتا ، مسطحا ، يفتقر إلى الحماسة .. ومما زاد الأمور تدهورا ، أن صوتها الرقيق ، الضعيف ، لم ينقذها فى اللحظات الحاسمة ، فبدت صيحاتها فى النهاية « وا إسلاماه .. وا إسلاماه » ، كما لو كانت صرخات متحشرجة لصبية تعانى « الأنيميا » !.. وضاعت فرصة هائلة كانت ستضيف الكثير إلى رصيد لبنى عبد العزيز ، كما سقط الفيلم سقوطا مريعا ، حتى انه عندما عرض فى مهرجان سان فرنسيسكو ،

المحدود الأهميـة ، كتبت مجلة « فيلمز أن ريفيو » عنه ، أقل من أربعة أسطر ، جاء فيها : « شاهدنا من الجمهورية العربية المتحدة فيلما هو خليط من الألوان ، اسمه - وا إسلاماه - ميزانيته الضخمة ليست معقولة ، يذكرنا ، بحفلات الاطفال بعد ظهر أيام السبت » .

حافظت لبنى على شخصيتها الفنية فى معظم أفلامها : تقف إلى جانب « أدهم الشرقاوى » الذى أخرجه حسام الدين مصطفى ١٩٦٤ ، وتدفع ، بقوة ، حياة أحد الشباب إلى النجاح ، فى « هى والرجال » لحسن الامام ١٩٦٥ ، الذى تظهر فيه كخادمة ، تحاول ، بإرادة ، أن تحافظ على كيانها كأنسانة ، لها كرامتها .

وامتداد ، لمجمل أدوارها ، قدمت شخصية « سناء » فى « العيب » الذى أخرجه جلال الشرقاوى عام ١٩٦٧ ، عن قصة ليوسف ادريس .. وهى هنا ، كما فى الرواية القصيرة ، أول فتاة تعين فى إحدى المصالح الحكومية مع زميلتين لها .. وهى تأتى من الشريحة المتواضعة من الطبقة المتوسطة : بالطبع نالت تعليمها بفضل الثورة ، ولكنها ، وقد رحل والدها ، تعانى مع أسرتها الصغيرة مشاكل اقتصادية مزمنة .. وتعبر لبنى عبد العزيز ، التى ازدادت خبرة ، عن عنائها ، على نحو طبيعى ، لا أثر فيه « للميلودراما » الجامحة أو « البرود » اللامبالى .. وتكتشف أن جنة العمل التى دخلتها تفيض بالفساد ، فالموظفون فى إدارة الاستيراد ، يقومون بتزوير أذونات الاستيراد لحساب أحد « الرأسماليين » ، نظير رشاو محددة ، توزع عليهم جميعا ، وتغدو « سناء » أو لبنى عبد العزيز ، برفضها المتوالى للانغماس معهم في الانحراف ، أقرب إلى ضمير المجتمع المؤرق .. وإذا كانت « سناء » فى قصة يوسف ادريس ، تسقط سقوطا

كاملا ، فى النهاية .. فإنها فى الفيلم تظل على موقفها الصلب ، محتفظة بمبادئها على الرغم من كل الضغوط .

وبصرف النظر عن المقارنة بين النهايتين ، فإن المهم هو التأكيد على مقاومتها الطويلة ، الجادة ، للفساد من ناحية ، ودلالة قيام لبنى عبد العزيز بهذا الدور ، الذى تودع به حياتها السينمائية ، مؤكدة به ، انها عبرت ، من خلال أدوارها ، عن أحلام وأشواق ومتاعب وإحباطات ، الفتاة العربية فى مصر ، فى سنوات التغييرات الكبيرة .

أخيرا ، يبقى السؤال الملح .. لماذا هاجرت لبنى من مصر ، على الرغم مما وصلت إليه من شهرة ونجاح ؟.. هل أثرت فيها تلك الحملات ، داخل وخارج الكواليس ، التى يثأر فيها « الجهلة » من ثقافتها ، فوصفوها مرارا بالغرور والادعاء والجنون أحيانا .. أم أن حياتها الخاصة اضطربت حتى قيل أنها أقدمت أو فكرت فى أن تقدم على الانتحار ؟ .. أيا كان الأمر ، فإن تاريخها يقول بأنها ، بعد « العيب » ، وعقب نكسة ١٩٦٧ بأشهر ، ارتبطت بطبيب نابه ، وهو اسماعيل برادة ، ويتمتع بتخصص فريد ، هاجرت معه من مصر ،، حاملة معها سر رحيلها ، بعدما تركت لنا نماذج تستحق التأمل ، للمرأة ، كعقل وكرامة وإرادة .

# ليلى مراد

## حلم جميل .. لا يغيب فى الضباب

فى واحد من أجمل الأفلام العربية ، يتسلل حب الفتاة المزدهرة بالربيع إلى قلب العجوز الذى يعانى برد الشتاء .. تتفتح أشواقه ويسرى الدفء فى شرايينه حاملا معه آمالا وردية ، يدرك أنها لن تتحقق ، ولكن .. يكفيه أن يعيش فيها ، وبها ، ولو للحظات من الزمان .

« المشاهد » ، يتفهم ويقتنع تماما ، بمشاعر نجيب الريحانى ، فى « غزل البنات » .. ذلك أن ليلى مراد ، هنا ، وهى فى أوج تألقها ، تختزل بروحها وملامح وجهها ، الكثير من مباهج الحياة ووعودها المتلألئة .. إنها قريبة ، رحيمة ، رقيقة ، مفعمة بالعواطف ، مشرقة .. فى عينيها شقاوة ، ممتزجة بالبراءة ، وفى نظراتها شفافية تعبر بوضوح عما يعتمل فى داخلها .. غضبها يتلاشى سريعا ليحل مكانه التسامح .. ابتسامتها ، دائما ، سهلة ، عريضة ، ساحرة ، تكشف عن صفاء نفسها ، وتؤكد أن صاحبتها تقبل بحماسة على الحياة ، وتحتفل بها .. فكيف لشابة بهذا الرونق الأخاذ ، والجوهر الآسر ، لا تداعب أوتار قلب العجوز المحروم ،

وتجعله يخفق بالحب والأمل ؟

هذه الأبعاد التى ظهرت بها ليلى مراد ، فى « غزل البنات » ١٩٤٩ ، تبلور الخصائص التى ميزتها ، منذ بطولتها الأولى ، في « يحيا الحب » لمحمد كريم ١٩٣٨ .. وجعلتها ، خلال « ٢٨ » فيلما ، واحدة من أهم نجمات الأربعينيات ، وحتى .. منتصف الخمسينيات .

منذ أربعة عقود ، لم تظهر ليلى مراد على الشاشة ، ومع هذا .. فإن طيفها الجميل ، ظل ، وسيبقى ، باقيا فى القلوب ، فهى ، وإن كانت تجسد حلم المشاهدين من الأجيال المتتالية ، طوال فترة نشاطها ، الممتدة طوال عقد ونصف العقد ، إلا أنها ، لا تزال قادرة ، بصورتها « الرومانسية » ، على مخاطبة وجدان أجيال التسعينيات ، المتسمة بطابعها العملى .. انها ، بشفافيتها ، تلبى حاجة روحية عند المشاهد .

دخلت ليلى مراد معالم السينما بضمان صوتها .. وفى أول فيلم ظهرت فيه - وهو « الضحايا » لابراهيم لاما ١٩٣٣ - والذى قامت بإنتاجه وبطولته بهيجة حافظ ، لم يكن لليلى مراد أى دور تمثيلى . فقط تغنى أغنية « يوم الصفا » التى لحنها محمد القصبجى .. كانت ليلى مراد آنذاك ، فى الخامسة عشر من عمرها : فتاة نحيفة ، لم يكتمل نموها الجسمانى بعد ، ولم تتبلور ملامح وجهها ، ولكن منطقة القوة والجذب تركزت فى صوتها الملائكى المتمتع برنين مميز .. ولم تقترب كاميرا المصور « بريما فيرا » من ليلى مراد التى وقفت ثابتة ، شأنها شأن الكاميرا ، لتؤدى أغنيتها .

لاحقا ، ستظهر ليلى مراد ، فى أبهى صورة ، بفضل مصورها الأثير ، عبد الحليم نصر ، الذى صورها فى تسعة أفلام من أنجح أفلامها مثل



ليلى مـــــراد

« ليلى بنت الريف » لتوجو مزراحى ١٩٤١ ، و « ليلى بنت الأغنياء » لأنور وجدى ١٩٤٦ ، « قلبى دليلى » لأنور وجدى ١٩٤٧ ، و « غزل البنات » لأنور وجدى ١٩٤٩ .

فى هذه الأفلام ، وغيرها ، كان الاهتمام ينصب على النجوم ، بعلاقاتهم مع بعضهم بعضا ، بعيدا عن الشوارع والأسواق والحوارى ، وفى قلب الفيلات أو الحدائق ، أو الشواطىء أو « الريف الجميل » .. وهنا ، يبرز دور المصور الذى عليه أن يبرز جمال المكان ، وسحر النجوم .. وقام عبد الحليم نصر بهذه المهمة ، على أكمل وأرفع مستوى ، حتى أن اسم « شاطىء الغرام » ، أطلق على المنطقة التى تم فيها تصوير الفيلم المسمى بهذا الاسم ، والذى أخرجه هنرى بركات ١٩٥٠ ، ودارت أحداثه فى « مرسى مطروح » ، وذلك بفضل جمال تصوير عبد الحليم نصر للمناظر الطبيعية : أمواج البحر التى تلمس « صخرة الغرام » ، الأفق الممتد بلا نهاية ، الغروب والشمس التى تسقط فى المياه على مهل .. أما ليلى مراد ، فقد بدت - بفضل استخدام عبد الحليم نصر الموفق لفلترات التنعيم - أقرب إلى الحلم ، زاد من جماله طريقة الإضاءة الموحية ، التى لا تبرز ملائكية وجه ليلى مراد فحسب ، بل وتجعله يبدو كمصدر للضياء ومنبع للنور .

إلى جانب عبد الحليم نصر ، يبرز اسم شقيقه محمود نصر ( فضلا عن وحيد فريد ) محمود نصر صور لها عدة أفلام ، لعل أفضلها « سيدة القطار » ليوسف شاهين ١٩٥٢ ، الذى تظهر فيه كمطربة تعانى من قسوة الحياة فى ظل زوج مقامر ، متحجر القلب .. وعلى النقيض تماما ، من

طريقة تصوير « برنا فيرا » لليلى مراد فى « الضحايا » - من بعيد ومن الوضع الثابت ! - اتسمت كاميرا محمود نصر بالنشاط والحيوية ، تنتقل من مكان لمكان ، لتتابع النجمة من أكثر الزوايا ملاءمة ، وتقترب من وجهها بحنو وهى تؤدى أغانى « من بعيد يا حبيبى أسلم » و « أشتكى وانت بعيد عنى وأنكرك وأنت قريب منى » و « زهر الربيع بيقول لنا ، فيه شباب زينا » .. أن ليلى مراد ، من أكثر المطربات اللاتى ترتسم على وجوههن معانى وأحاسيس أغانيهن ، ومحمود نصر نجح فى رصد أدق انفعالاتها ، بالاقتراب من وجهها ، فى لقطات كبيرة . أما وحيد فريد ، الذى صور لها « حبيب الروح » لأنور وجدى ١٩٥١ و « ورد الغرام » لهنرى بركات ١٩٥١ و « بنت الأكابر » لأنور وجدى ١٩٥٣ و « الحبيب المجهول » لحسن الصيفى ١٩٥٥ ، فإنه من مدرسة عبد الحليم ومحمود نصر : توزيع درامى خلاق للإضاءة .. استخدام سليم لدرجات الأبيض والأسود .. واهتمام شديد بالنجمة ، يبرزها فى أجمل صورة ممكنة . من الإنصاف ، الآن ، ونحن نتأمل صورة ليلى مراد ، بعذوبيتها وشفافيتها ورقتها ، أن نذكر هذه المجموعة من المصورين المبدعين ، الذين ساهموا فى تقديم وجهها ، على هذا النحو الشاعرى البديع .

فى مذكراته التى أعدها الناقد محمود على ، قال محمد كريم عن ليلى مراد ، عندما قامت بالبطولة أمام محمد عبد الوهاب ، فى « يحيا الحب » : « كانت آنسة وديعة خجولة إلى أبعد حد .. ضعيفة فى التمثيل إلى أبعد حد أيضا .. ولعل سبب ضعفها كان راجعا إلي خجلها المتناهى .. فقد كانت تخجل حين تضحك .. وتخجل حين تتكلم .. وكان الحوار يتضمن

كلاما ينتهى بضحك .. فكانت تقول الكلام ثم تنفرج شفتها عن ضحكة صامتة لا صوت لها ، فكنت أستعين بفتاة من الكومبارس وأسجل صوت ضحكتها وأضعها على صورة الضحكة الصامتة .. ومع ذلك كانت مطيعة » ..

وعلى الرغم من صحة تقييم المخرج الرائد ، فإن الجمهور ، بلا تردد ، أحب ليلى مراد ...وهذا الحب ، فى جزء منه ، يستعصى على التفسير ، ليس بالنسبة لليلى مراد فحسب ، بل بالنسبة للعديد من الممثلين والممثلات . فكم من متمكن فى فن الأداء التمثيلى ، لم يتقبله الجمهور ؟ .. وكم من متواضع في مهارته التمثيلي ، يتعاطف معه المشاهد ، ويتجاوب ويرفعه إلى أعلى عليين ؟ وهذه المفارقة ، يحاول أديبنا الكبير ، يحيى حقى ، أن يفسرها بما يسميه « موهبة الحضور » ، فثمة شخص ما ، ترتاح لطلعته وبقائه ، بصرف النظر عن قوة موهبته . وهناك آخر ، لا تتحمله ، وإن كان مميز القدرات . إن المخرج الكبير ، ميخائيل روم ، بدوره ، يتوقف عند هذه الظاهرة ، ويحاول تفسيرها بما يسميه « سر الشاشة » ، ويقصد بهذا التعبير : أن « الكاميرا » تحب هذا الوجه وتعشقه ، بلا سبب واضح .. وقد لا تحب ذاك الوجه ، وتقدمه ثقيلا على الشاشة ، لا يطاق . أيا كان الأمر ، فليلى مراد ، تمتعت بـ « موهبة الحضور » وفقا لتفسير يحيى حقى ، وأحبتها الكاميرا حسب تعبير ميخائيل روم .. وبالتالى ، نجحت ، ونجح معها « يحيا الحب » .

بعد « يحيا الحب » ومحمد كريم ، بدأت ليلى مراد نهوضها الكبير مع توجو مزراحى الذى أخرج لها خمسة أفلام : « ليلة ممطرة » ١٩٣٩ ،

« ليلى بنت الريف » ١٩٤١ ، « ليلى بنت مدارس » ١٩٤١ ، « ليلى » ١٩٤٢ و « ليلى فى الظلام » ١٩٤٤ .

مع توجو مزراحي ، ستقطع ليلى مراد خطوات واسعة فى فن التمثيل .. غدت أكثر قدرة على التعبير ، بوجهها ، عن الانفعالات ، وأصبح صوتها ، فى الحوار ، أكثر وضوحا وتلوينا ، وأضحت لفتاتها وحركتها ، أكثر ثقة ورسوخا .. ومما قالته عن توجو مزراحي : « .. لقد أفهمته بأنى مطربة فقط ، أقوم بالأدوار الغنائية وليس لى فى التمثيل مقدرة . ولكنه على الرغم من ذلك اجتهد معى وأخذ يخطو بى فى ميدان التمثيل خطوة خطوة ، ويقفز بى قفزة بعد أخرى .. آمنت بمقدرة أستاذى ومخرجى العظيم الذى لن أنسى فضله فى تعليمى وارشادى » .

من بين الأفلام الخمسة التى أخرجها توجو مزراحى ، يحقق « ليلى » نجاحا هائلا ..

الفيلم مأخوذ عن رواية « غادة الكاميليا » لألكسندر ديماس ، وبالطبع تؤدى ليلى مراد دور « مرجريت » التى عشقت « إرمان » بكل جوارحها وتستجيب لتوسلات والده كى تبتعد عنه . وتتدهور أوضاعها وتضيع ثروتها وينصرف عنها الأصدقاء وتمرض بصدرها ، لكن كبرياءها يمنعها من مكاشفة حبيبها .. وفي النهاية ، تموت بين يديه .

أتاح دور « ليلى » لليلى مراد ، أن تنطلق في مجال « الميلودراما » ، حيث العواطف الساخنة والمغالاة فى الأداء ، والميل إلى تكثيف مشاعر الحزن .. ولاحقا ، على ذات المنوال ، ستؤدى دور ضريرة ، فى « ليلى فى الظلام » .

بعد « ليلى » بأربعة عقود ، يقدم المخرج سمير سيف تحية حارة لليلى مراد ، عندما يدفع بطل فيلمه « شوارع من نار » ١٩٨٤ ، نور الشريف ، الوافد من مدينة صغيرة ، لدخول دار عرض لمشاهدة فيلم « ليلى » ، حيث يجهش بالبكاء ، عندما تموت البطلة ، في حضن حبيبها ، حسين صدقي .

أمام أنور وجدى ، ومن إخراجه ، مثلت ليلى مراد سبعة أفلام ، وقدما سويا ، مجموعة ثمينة من الاستعراضات ، خصوصا في « قلبي دليلي » ١٩٤٧ و « عنبر » ١٩٤٨ .

ليلى مراد ، استولت على أفئدة جمهور واسع ، حتى أن طريقة تصفيف شعرها ، وتخطيط حواجبها ، كانت موضة تقلدها الشابات .. وفي عام ١٩٤٢ ، انتشرت الفساتين المفصلة على طريقة الفستان الذى ارتدته ليلى مراد وهى تغنى « بتبص لى كده ليه » في فيلم « ليلى » ... صدر عن ليلى مراد عدة كتب ، منها « ليلى مراد : المغامرة الحسناء » لمحمد السيد شوشة ١٩٥٧ و« رحلة حب مع ليلى مراد » لصلاح طنطاوى ١٩٧٩ و « ليلى مراد : يا مسافر وناسى هواك » لعادل حسنين ١٩٩٣ .. كما كتب عنها عشرات المقالات .. والأهم أن طيفها الجميل ، لا يزال وسيبقى ، في وجدان الناس .

# محمود مرسى
# الأستاذ

المفروض أن يكون عنوان هذا لمقال « الغابة » .. ذلك أن محمود مرسى بغموضه ورهبته ، وسحره ، بكثافته واستقلاله وطابعه الخاص يذكرك بالغابة .. فهو عالم كامل ، مبهم ومثير، وقد يبدو ساكنا من الخارج ، لكن ما أن تتوغل فى أحراشه حتى تجد أشكالا وألوانا من الأشجار والكائنات ، بعضها مسالم هادئ أليف وطيب ولطيف ، وبعضها الآخر عدوانى ، وحشى الطباع بالغ الشراسة ، مفترس ، يثير الهلع والرعب فى النفس .

ومثل « الغابة » يبدو محمود مرسى ، أحيانا ، كالحلم الجميل .. وأحيانان ، كالكابوس المريع .. طاقة من الحنان والمحبة ، عندما يريد .. وقوة هوجاء ستعصف بكل ما حولها ، فورا وبلا تردد عندما يشاء .

الأهم .. فى هذه الغابة ، صاحبها ، مالك مفاتيحها ، العارف بمداخلها ومخارجها ، المسيطر عليها تماما ،الذى يمكنه أن يستحضر لك بلا عناء ، أكثر كائناتها وحشية النسور والنمور ، وأن يريك ، كيف تتربص وتنقض على فرائسها ، وكيف تحيا وتموت .. لذلك فقد أصبح عنوان المقال هو « الأستاذ » فبفضله ، وبسبب موهبته وثقافته ودرايته ، يمكنك أن تتوغل داخل دروبها المتشابكة المتشعبة ، المعقدة .

يتمتع محمود مرسى ببنيان قوى ، يذكرك فى ضخامته برسوخ أشجار الغابة المعمرة ، التى تثبت بقائها قدرتها على الصمود والمواجهة والحياة .. ويتسم وجهه بوضوح الملامح والقسمات فالجبهة العريضة ، يعلوها الشعر الكثيف ، المجعد ، الذى لا يستسلم أبدا لأسنان المشط ، أسفل الجبهة حاجبان عريضان ، غزيران يعلوان عينين واسعتين ، غائرتين ، أشعاعهما ولونهما العسلى يجعلهما قريبتين من عينى النمر ، حول كل عين دائرة سوداء تغزوها تجاعيد ، تدل على أن صاحبها من الذين قضوا حياتهم فى عناء وأنتقل من صراعات إلى صراعات .. عظام الصدغين بارزة مما يعطى نصف الوجه الأسفل شكل المثلث .. أما الفم فيتكامل مع العينين الحذرتين ، المنتبهتين : شفتان حادتان ، حاسمتان ، وأسنان صبغتهم أدخنة السجائر باللون الأصفر ..وإجمالا يعطى محمود مرسى على الشاشة ، إحساسا مزدوجا بالقوة والخطورة فى آن واحد .

## الحمائم والنمور

لكن وجه الممثل ، وما يبعثه من انطباع فى نفس المتفرج ، ليس قدرا يكبل الفنان فى أغلال أدوار معينة ، بخاصة إذا كانت قدراته فى حجم ووزن محمود مرسى ، الذى صقل موهبته الكبيرة بثقافة واسعة ، عميقة ، أتاحت له أن يجسد أدوار « الوداعة » بذات الدرجة من الأقتدار الذى يعبر فيه عن أقصى درجات الشراسة .. وأن يصل بمستوى التمثيل العربى إلى قمة من قمم الإبداع الخلاق .. وأن تصبح العديد من أدواره ، ليست للمتعة فحسب ، بل مجالا للتأمل والدراسة ، فلننظر إلى المثل المزدوج التالى :

فى المشهد الافتتاحى لمسلسل « عصفور النار » الذى كتبه أسامة أنور عكاشة وأخرجه محمد فاضل ، وقبل ظهور العناوين ، يندلع الخلاف بين الشقيقين ، صادق وصقر - يقوم مرسى بدوريهما - والخلاف هنا ، والذى



محمود مرسي

ينبئ بصراع لا يحده حدود ، ولا يدور حول مسائل شخصية بمقدار ما يعبر عن تناقضات تضرب بجذورها فى الواقع والفكر والمشاعر والتوجهات .. «صادق» عمدة بلدة « الحلوانية » - ربما نسبة لمصر كلها - يرى أنه آن الأوان لأن يصبح الناس أحرارا ، وأن يتجاوز الزمن نمط المجتمع الأبوى ، حيث يحتكر رجل واحد ، مصير الجميع .. فلا فكاك من الاعتراف بحق الناس ، بناة الحياة ، فى أن يعيشوا حياتهم بلا خوف وبلا تهديد .. وفى المقابل يرى شقيقه ، المتميز بشخصية عاتية - الأقرب إلى « الصقر » فعلا - أن " الحلوانية " ، بما فيها الصغير والكبير ، أسرة واحدة - من الصبية والغلمان ، أقرب إلى القطيع ، لابد من أن يكون لها راع واحد ، يسوقها إلى ما يراه خيرا ، وسعادة .. وأن على الجميع أن يؤمنوا إيمانا كاملا ، بفكر ونزاهة هذا الراعى الصالح .

ويدور الحوار بين الشقيقين كالتالى

□ هاتسيبها لمين يا صادق ؟

- لأهلها يا صقر

□ احنا أهلها

- لا يا صقر احنا من ضمن أهلها .

□ من عمر الزمن .. من عمر جدودنا احنا اللى شايلين مسؤوليتها ومسؤولية اللى عايشين عليها .

- آن الآوان .. وكل وقت وله أدان يا صقر يا خويا .. اللى كان واجبنا زمان أصبح حقهم دلوقت .

□ أنت اللى تعبت وكفوفك نعمت .. ارحل فارق سيبها لنا .

- مش هاسيبها لك يا صقر .. هاسيبها لأهلها وأصحابها .

□ ما يعرفوش .. ما يقدروش .. هايضيعوا الحلوانية .. هايبيعوها شبر شبر وقيراط قيراط .

- البنى آدم الحر يا صقر .. هو اللى بيحافظ على ملكه ويحميه .

□ اسمع يا صادق .. اللى يفكر يمد أيده علشان يغير سلو بلدنا ، لازم صوابعه تتحرق .

فى هذا الحوار الدرامى المتصاعد ، والذى يقوم فيه محمود مرسى بالطرفين المتناقضين ، المتواجهين ، يحيل الممثل الكبير ، الخلافات بين الشخصيتين إلى تفصيلات تنعكس على الوجهين ، فى لفتاتهما ، ونظراتهما ، وطريقة نطقهما للكلمات ويحافظ باتزان ومهارة ، على تدرج الانفعالات ، وألوانها ، ومركباتها الدائمة التغير والتبدل ، .. يتعمد محمد فاضل ، المخرج ، أن يترك " الكادر " خاليا تماما للحظات ، وينهض «صقر» متمهلا ، ليحتل بوجهه . وكتفيه الشاشة .. أى يواجهنا .. ويركز نظره متشككة على شقيقه الذى لم نره بعد .. وبدهشة تتضمن قدرا من الاستنكار ، يطرح سؤاله الذى يدخلنا فى قلب الخلافات « هاتسيبها لمين يا صادق ؟ ».

وتنتقل الكاميرا للعمدة - صادق - الجالس على كرسى ليرفع نحو « صقر » عينيه اللتين تفيضان بالفهم والوداعة ، مجيبا «لأهلها يا صقر» .

ترتفع طاقة الغضب عند صقر ، لتحل مكان التشكك ، وإن كان انفعال الدهشة لا يزال موجودا ، وها هو يضرب صدره بقبضة يده المضمونة معلنا ، بقدر من التحدى .. « إحنا أهلها » .

بتصميم ، وبثقة وفى محاولة لا تخلو من رقة . وربما ببعض الشفقة ، يحاول صادق أن يشرح لشقيقه الأمر «لا يا صقر .. احنا من ضمن أهلها ».

فى الجملة الطويلة ، التى يقول فيها صقر « من عمر الزمن .. من عمر

جدودنا إحنا اللى شايلين مسؤوليتها ومسؤولية اللى عايشين عليها » ، يشحن محمود مرسى الكلمات بمزيد من الغضب ، ويعبر عن إيمانه الكامل ، شأنه شأن أى « ديكتاتور » بأنه مسؤول وليس طاغية .. وأنه ، مع جدوده ، إنما يحكمون بحق الزمن .. إنه مقتنع تماما بما يقول .

وبمزيد من الفهم وبروح سمحه وبخبرة أعمق بالحياة ومسيرة التاريخ ، يحاول « صادق » ، بكل روحه أن يشرح لشقيقه أن الحاضر غير الماضى وأن المستقبل سيختلف بالضرورة عن الحاضر .. إن محمود مرسى يبدو فى جملة « آن الأوان .. وكل وقت له آدان .. » ، كما لو كان يرى وبوضوح صورة « للناس » ، فى الأيام المقبلة ، مختلفة تماما عن صورتهم فى الأيام الماضية .

وما أن تنتهى جملة « صادق » التى ينطق بها وهو جالس ، حتى تنتقل الكاميرا لترصد رد فعل صقر الذى تتمكن منه نزعات وحشية شرسة ، فينظر بجانبى عينيه ، نحو شقيقه ، نظرات تلتمع فيها تلك اللمعة المخيفة التى تميز عيون النمر قبل الانقضاض على فريسته .. ويمهد محمود مرسى للهجوم بجملة « أنت اللى تعبت وكفوفك نعمت » .. يقولها بضيق ومزيج من الاحتقار والاستفزاز .. وتخرج كل كلمة من كلمات « أرحل .. فارق .. سيبها لنا » مثل نصل الخنجر ، يخترق أذنى « صادق » المتألم ، الذى لا يقاتل ، ولا يستسلم ، ولكنه يبدو كما لو كان قد أدرك أن الخلاف بينه وبين شقيقه وصل إلى نقطة اللا عودة .. يحسم « صقر » الحوار ، فيكشف عن أنيابه ومخالبه ، عندما يهدد بوضوح ، وبلا تراجع « اللى يفكر يمد أيده علشان يغير سلو بلدنا ، لازم تتحرق صوابعه » .

وفى هذه القطعة الثمينة ، المكتوبة بمهارة ، والمخرجة بفهم واقتدار ،

والتى لا تستغرق على الشاشة أكثر من ثلاث دقائق ، يؤدى محمود مرسى دورين متناقضين أحدهما ينتمى إلى الخير فى أنقى درجاته ، والثانى يجسد الشر فى أبشع صوره .. ويحقق محمود مرسى ذات القدر من قوة الاقناع سواء فى دور « صادق » الوديع ، العادل ، أو فى دور « صقر » الذى تمكنت منه شهوة السلطة وجنون الجاه فمهد بادائه الفذ لجمل حواره ، بنظراته ولفتاته ، إلى ما سنراه طوال « ١٥ » حلقة من هيستريا الطغيان .. والتى ستدمر صاحبها ، فى النهاية .

إن هذه المقدمة ، تصلح للدراسة المتأنية ، وتثبت أن محمود مرسى يؤدى دور «الحمائم» بكفاية لا تقل عن أدائه لدور « النمور » .. لكن من أين جاء محمود مرسى .. وكيف ؟

## المشـــوار

محمود مرسى من الظواهر المدهشة فى السينما العربية ، فهو من أكثر الفنانين بعدا عن الأضواء ، يرفض باصرار ، إجراء أية حوارات صحافية معه ، ولا يمكن أن تراه فى حفلة أو افتتاح فيلم ، ولم يظهر كضيف فى أية برامج تليفزيونية !

مرة واحدة قدم برنامجا ممتعا ، أعده القاص والناقد بهاء طاهر - وهو مثقف كبير - وكان البرنامج لقاء مع أحد القمم الفكرية مثل الدكتور زكى نجيب محمود ، حيث يمتد الحوار لما يقارب الساعة ، يحلق فيه المذيع - محمود مرسى - مع ضيفه إلى آفاق فكرية قلما تتكرر فى التليفزيون . أما عن المعلومات المتداولة عن محمود مرسى فتتلخص فى أنه درس بكلية الآداب، ودرس الإخراج السينمائى بمعهد « الأيدك » بفرنسا ، وبعد انتهاء دراسته ، سافر إلى انجلترا حيث عمل كممثل ومخرج ومعلق فنى فى هيئة الإذاعة البريطانية .. وعندما دخلت مصر فى معركة السويس عام ١٩٥٦ ،

رفض الاستمرار فى العمل بإذاعة الدولة التى كانت إحدى دول «العدوان الثلاثى» ، وعاد إلى مصر حيث عمل كمخرج فى البرنامج الثانى ، بالإذاعة .. وقدم العديد من مسرحيات تشيكوف وأرثر ميللر وتنسى وليامز .

ومع بداية الإرسال التليفزيونى سافر إلى ايطاليا لتلقى تدريبات فى الإخراج التليفزيونى باستديوهات التليفزيون فى روما .. وعندما عاد قدم عدة تمثيليات ، كما مارس الإخراج المسرحى ، وقام بالتدريس فى معهد السينما والفنون المسرحية ، وترك أثرا عميقا فى معظم طلبته سواء فى جديته والتزامه الدقيق بمواعيد محاضراته ، أو فى المنهج الذى كان يتبعه فى التدريس . فهو لم يكن يلجأ إلى « التلقين » ونقل المعلومات والمعرفة ، لطلبته ،ولكنه يلجأ إلى إثارة التفكير والتأمل ، بهدف تنشيط عقل وخيال المتلقين .. أى أنه مثلا ، مع طلبة قسم النقد بمعهد الفنون المسرحية ، كان يتعمد أن يقرأ فقرة عن طريقة أخراج « جوردن كريج » للمسرحيات ، ويقارنها بفقرة أخرى عن طريقة « أدولف آبيا » .. وتكاد ستائر « كريج » المتعددة الألوان ، والتى يوليها شأنا عظيما ، أن تهفهف أمام الطلبة ، بينما « برتكبلات » أو مكعبات ودوائر آبيا الخشبية ، تكاد تكون واضحة فى خيال الموجودين بقاعة المحاضرة .

إلى جانب التدريس ، بدأ محمود مرسى العمل كممثل سينمائى .. وظهر لأول مرة فى « أنا الهارب » لنيازى مصطفى ١٩٦٢ ، حيث قام بدور سجين .. يخطط لهرب مجموعة من السجناء .. وفعلا يهرب ويصارع ، بكل قواه ، عقليا وبدنيا .. ولفت له الأنظار .. فذكرت أكثر من مجلة فنية أن محمود مرسى الذى نراه لأول مرة على الشاشة فى هذا الفيلم ، من مخرجى التليفزيون .. « وقد أتقن دوره كمجرم - إتقانا دل على أن فيه موهبة ضخمة .. أنه يذكرنا بالنجم الاميركى « بول براينر » !

العام التالى ١٩٦٣ ، شارك فى فيلمى « المتمرد » لمحمود ذو الفقار و « الباب المفتوح » لبركات .. وإذا كان الفيلم الأول ، الهزيل إجمالا ، الذى قامت ببطولته صباح مع أحمد مظهر ، لم يحقق فيه محمود مرسى أية إضافات ، بالنسبة لنفسه .. فإن الفيلم الثانى ، بموضوعه القوى ، المعتمد على رواية للطيفة الزيات بالعنوان عينه ، والذى يتابع نضال فتاة مصرية - فاتن حمامة - من أجل حريتها ، وحرية الوطن فى النصف الأول من الخمسينات ، أتاح لمحمود مرسى أن يتقدم خطوة للأمام .. فهو هنا يقوم بدور أستاذ فلسفة يريد أن يكسب قلب الفتاة مستغلا قوة شخصيته ، وهى تلك القوة التى ستتجلى فى أفلام تالية .. وأثار الفيلم - حينذاك - مناقشات طويلة وبينما كتبت أحدى المجلات أن محمود مرسى إكتشاف عام ١٩٦٣ الفنى ، كتب مجدى فهمى عنه ، أنه قام بدور الأستاذ الجامعى بطريقة مقنعة .. وتألق كما لم يتألق من قبل .. أنه كسب كبيرللشاشة .

## مع كمال الشيخ

الممثل ، فى أفلام كمال الشيخ ، قلما يصرخ ، أو يرتفع صوته ، أو يبالغ فى إظهار الانفعالات .. لذلك فقد كان من المنطقى أن يصبح محمود مرسى بطلا لفيلمين من أهم أفلام كمال الشيخ « الليلة الأخيرة » ١٩٦٣ ، و« الخائنة » ١٩٦٦

عن اللقاء الأول ، يقول كمال الشيخ « شعرت منذ الوهلة الأولى أنى إزاء نمط جديد وشخصية تتمتع بملامح خاصة، له وجود عميق وأشعاع قوى يتميز بأسلوب راق ومستقل فى الأداء » .

والحق أن أداء محمود مرسى المرهف ، خصوصا فى الأدوار المركبة ، المعقدة ، أثر تأثيرا إيجابيا فى النقد السينمائى للممثل ، والذى ظل ،

فترات طويلة ، يأتى فى نهاية أهتمامات الناقد ، مقيدا فى تقييمات عامة ، من قبيل « تألق » .. « تفوق على نفسه » .. «فشل» .. « نجح» ، ففى معرض الحديث عن طريقة تعبير محمود مرسى عن شخصية ذلك الرجل الذى استمر ، لعقد ونصف عقد ، يخدع أمراة فاقدة الذاكرة ، ويقنعها بأنها زوجته فى « الليلة الأخيرة » كتب الناقد صبحى شفيق : « ينبغى أن نسجل لمحمود مرسى إلى أى حد استفاد من منهج اللحظة النفسية الخلاقة فى الأداء التمثيلى وفق طريقة ستانسلافسكى .. فالغضب المصاحب للذعر ، لا يبدو فى انفعالات الوجه فقط ، ولكن فى الجموح ، جموح الجسم ، والاندفاع ، والهبوط من قمة الانفعالات إلى برودة الكلمات » .

أما عن دوره فى « الخائنة » فقد حلله الناقد سمير فريد قائلا : قدم درسا عمليا فى التمثيل وفى الأداء والإلقاء وفى التعبير والاشارة ،بل وفى كل حركة وإيماءه صدرت عنه طوال العرض .. فالأسلوب الذى يؤدى به محمود مرسى جديدا تماما على التمثيل السينمائى العربى . تخيل أى عمل آخر ، ولو من ممثلينا الكبار يمثل دور زوج يكشتف خيانة زوجته . ستراه ينفعل ويرغى ويزيد بل ربما سالت دموعه أنهارا وتشنج و .. و .. هذه الانفعالات الجياشة فى الأداء وتلك الميلودراما القائمة على الإلقاء إختفت تماما عندما قام بهذا الدور محمود مرسى .. إنه يؤدى بفهم داخلى للشخصية أداء مثقف واع .. إنه التمثيل عندما يصل إلى رحابة الانسانية ويتحرر من الضغط النمطى - للزوج المخدوع - إنه يحنى رأسه ويتألم فى صمت موجع .. يرفع ذراعه ليمسك بعمود أو شباك نافذة ، يلقى العبارة ضابطا مخارج الألفاظ محددا نبرة الصوت ودرجته ، بإتقان لم نعرفه من قبل » .

لقد دفع محمود مرسى ، بطريقته الخلاقة ، الخاصة والمؤثرة ، النقد السينمائى خطوة إلى الأمام .

## عيسى الدباغ ..
## وعمر الحمزاوى

فى روايتى « السمان والخريف » « والشحاذ » لنجيب محفوظ واللتين حققهما حسام الدين مصطفى على شاشة السينما عامى ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ ، يقوم محمود مرسى بأداء دور البطلين ، عيسى الدباغ ، وعمر الحمزاوى .. وربما لم يصل الفيلمان إلى مستوى الروايتين ولكن لا تزال أصداء صورة محمود مرسى باقية فى الأذهان بفضل لمساته وقوة تعبيره ، عن أزمة الشخصيتين .. وإذا كانت الأحداث والحركة الخارجية للفيلمين ، قد علاها ضباب النسيان فإن « بانوراما الانفعالات الداخلية ، كما جسدها محمود مرسى ، تتمتع بحضور لا شك فيه عند كل من شاهد الفيلمين .

فى «السمان والخريف » يطالعنا عيسى الدباغ ، فارس الأيام الخوالى ، رجل التظاهرات والهتافات ، نجم السياسة اللامع ، وقد أصبح ، بعد الثورة ، أحد رموز فساد الماضى .. وها هو ، بعد عودته إلى قصره إثر التحقيق معه ، يتحرك وحيدا ، ويسترجع كلمات الإتهام التى وجهت إليه .. ويشعرنا محمود مرسى ، بفضل تفهمه الروحى لمشاعر الشخصية التى يتقمصها أن الكلمات تمزقه من الداخل ، وأن قلبه وعقله وأحشاءه ، إنما تنزف دما وألماً ؟

وعندما يهرب إلى الأسكندرية ، يكون قد ازداد تدهورا .. وعلى الشاطئ فى ظلام الليل ، يتهالك نازفا المزيد من قواه الروحية وبعينيه اللتين لا يقوى على فتحهما ، وبذراعيه الممدتتين فى أهمال إلى جانبية ، يصبح نموذجا فريدا للانهيار المعنوى الكامل .

وفى « الشحات » يقدم محمود مرسى صورا أخرى لمسيرة رجل ينسحب ، يائسا من الحياة كلها .. وعلى الرغم من أن الفيلم لم يستطع أن يبرز أزمة بطله ، إلا أن محمود مرسى تدرج ، فى تخطيط متزن ومحكم ، من الشعور بالملل الذى يعانيه « عمر الحمزاوى » حتى الاستسلام لليأس بعدما أصبح نهبا للشعور باللاجدوى !

## عطيل .. من جديد

إذا كانت موجات الشك فى « الخائنة » تكاد تتحول إلى يقين بخيانة الزوجة فإن بركان الريبة الذى انفجر فى أعماق « الريس مرسى » - زوجتى والكلب » لسعيد مرزوق ١٩٧١ - منع الهواجس فى الإستقرار .. ففى جو العزلة ، والحرمان - الذى يعيشه « الريس مرسى » فى الفنار ، لا يستطيع أن يوقف إندفاع خيالات خيانة زوجته الجميلة له .. ويعبر «محمود مرسى» بعيونه الزائغة ، وشفتيه المرتجفتين عن طوفان الصور الذى يندلع داخل ذهنه .. ويجسد « محمود مرسى » عن أثر ألم ما ، يحسه فى قلبه ، ويتجلى واضحا فى إختلاج عضلات الوجه .. تعبير الانهاك الروحى .

وفى تنويعه « عطيلية » أخرى ، يقدم محمود مرسى دورا هائلا فى «ليل وقضبان» لأشرف فهمى ١٩٧٣ ، وهو هنا « ملك الغابة » بحق ، أو على الأقل ، من أشرس كائناتها : مأمور سجن لا تعرف الرحمة إلي قلبه سبيلاً .. وها هو « الملك » يرى بعينيه ، من خلال فتحات خشب النافذة زوجته ، فى أحضان أحد مساجينه .. وتتجلى ثقافة « الأستاذ » وعلمه وموهبته ، عندما يسيطر تماما على سبل الانفعالات الجارف الذى من الممكن أن يكتسح أى ممثل أخر .. إن محمود مرسى ، بتفهم كامل لأبعاد الشخصية التى يؤديها ، إجتماعيا ونفسيا وخلقيا وجسمانيا ، يتدرج فى الآتفعالات ، متحولا بليونة من شعور لآخر ، وفق منطق سليم وصحيح ، ومن خلال لمسات أسلوب مميز وخاص ..

إن الذهول فى البداية يرتسم فى عينيه اللتين تملآن الشاشة ، ثم تحل الحيرة مكان الذهول ، ثم يحنى رأسه فى خزى خصوصا أنه أمام أحد معاونيه : الصول « توفيق الدقن » .. وسرعان ما تمتد كفة لتسحب مسدسه من الجراب وللحظة لا يدرى ، ضد من سيستخدمه ، ضد نفسه ، أم ضد الخائنة والسجين .. وكنمر هده الإعياء يندفع نحو باب فيلته ، لكن « الضبع » - الصول توفيق الدقن - يركع أمامه ممسكا بالمسدس طالبا منه التريث ، فالزوجة والسجين لا يستحقان أن يدفع مستقبله ثمنا لموتهما .. ومن الواضح أن قائد السجن الأنانى ، كان يريد أن يستمع إلى هذه الكلمات التى تقع فى مناطق الموافقة ، بل وتبدو كما لو كانت آتية من تلافيف عقله هو .. يقرر ، بتخاذل ، أن يلجأ فى انتقامه ، إلى طريق آخر.

## الرقة .. والخشونة

قدم محمود مرسى ما يقرب من أربعين شخصية ، بعضها يجسد الرقة فى أكثر وأعمق صورها أثيرية وشعرية حيث تبدو فى جمالها كما لو كانت « قوس قزح » حلم إنسانى حميم ، تصل إلى درجة النقاء الكامل فى مسلسل « أبو العلا البشرى » الذى كتبه أسامة أنور عكاشة ، مستوحيا شخصية « دون كيشوت » للأسبانى سرفانتيس وأخرجه محمد فاضل بحس مرهف وفيه يخرج « البشرى » محمود مرسى من بلدته الصغيرة ، ذاهبا إلى غابة القاهرة ويحاول بوداعته أن يروض وحوشها التى تريد بإصرار ، أن تفترسه وطول المسلسل لا ينسى محمود مرسى جوهر شخصية « أبو العلا البشرى » الذى لا يعرف كيف يكره ، أو كيف ينتقم ، وهو عندما يتألم جريحا فإنما يتألم من أجل الذين أثخنوه بالجراح .. أنه هنا الصفاء الانسانى الكامل .

فى المقابل وعلى النقيض قدم ألوانا ساخنة داكنة من بشر أقرب إلى الوحوش : الخائن الذى لا تسيره إلا الرغبة فى الحصول على السلطة والنفوذ « فارس بنى حمدان » لنيازى مصطفى ١٩٦٦ ، والطاغية فى « شئ من الخوف ، لحسين كمال ١٩٦٩ ، والفتوة الباطش المحتكم دائما للنبوت ، المؤمن بقهر الآخرين فى « سعد اليتيم » لأشرف فهمى ١٩٨٧ .

وسواء فى هذه الأدوار ، أو تلك يقدم « الأستاذ » بأسلوب رصين موهوب وواع تجسيدا لكل كائنات الغابة : الأليف والوحشى ، العادل والظالم ، الجميل والقبيح ، فيا له من درس ثمين !

# مديحة كامل
# فتاة .. مغلوبة على أمرها

نعم ، تقول الواقع أن دور « عبلة» ، بطلة « الصعود إلى الهاوية » لكمال الشيخ ١٩٧٨ ، كان من نصيب مديحة كامل ، بعد أن رفضته نجمات الصف الأول فى تلك الأيام : سعاد حسنى ، نجلاء فتحى ، ميرفت أمين ، شمس الباردوى ، نيللى . ذلك أنهن إعتقدن - وربما معهن بعض الحق - أن هذا الدور لا يتلاءم مع شخصياتهن الفنية ، وأن قيامهن بدور جاسوسة ، تخون وطنها ، سيؤثر بالسلب على جماهيرتهن .. وبدا ترحيب كمال الشيخ بأن ترتقى ممثلة الأدوارالثانوية ، مديحة كامل ، إلى الدور الأول ، رهانا غير مأمون العواقب . كما بدا قبول مديحة كامل لأداء هذه الشخصية مغامرة تحمل قدراً كبيراً من الخطورة . بعبارة أخرى ،بدت البطولة المطلقة الأولى لمديحة كامل كما لو أنها جاءت لها من باب المصادفة .. ولكن ، بعد نجاحها الكبير فى هذا الفيلم ، ومع توالى أدوارها ، ذات الطبيعة الخاصة ، التى تحمل شيئاما ، كثيراً أو قليلاً ، من شخصية «عبلة» يدرك المرء أن إسناد دور « عبلة » لها ليس مجرد مصادفة . ذلك أنه ، بالحتم ، ذهب لها ، كما ذهبت هى ، له .

فيما قبل « الصعود إلى الهاوية » ظهرت مديحة كامل فى عشرات الأدوار الهامشية ، والثانوية : إرتدت المايوهات الساخنة وقمصان النوم الشفافة ، ولكن لم تستطع أن تنافس نجمات الإغراء ، ناهد شريف ، سهير زكى ، شمس البارودى .. وحاولت أن تكون رقيقة ، عذبة ، ولكن لم يكن لها أن تضاهى نجلاء فتحى ، وميرفت أمين .. وبذلت جهدا جادا كى تثبت نفسها كممثلة متمكنة ، لكن كان من الصعب أن تحقق طموحها فى حضور سعاد حسنى ونادية لطفى .. لذلك كان لابد ، لكن تستمر وترتقى ، أن تحصل على دور يختلف عن الأدوار السائدة فى أفلام السبعينات ، والتى تذهب تلقائيا لنجمات راسخات .. ووجدت مديحة كامل بغيتها فى « الصعود إلى الهاوية » الذى فتح لها باب النجومية على مصراعيه .

على الرغم من جمال وجه مديحة كامل ، ودقة ملامحها ، ووضوحها ، فإن نظراتها القلقة . المترددة ، الخائفة من شئ ما ، توحى بأن شخصيتها تعانى من ضعف يمهد الطريق لأن تصبح ضحية ، وتبعث إحساسا بأنها ذات إرادة هشة ، غير قادرة على الفعل ، قابلة للإنزلاق إلى المناطق الخطرة ، لا تستطيع إنتشال أقدامها من الرمال المتحركة التى تبتلعها بالضرورة .

توافقت هذه الأبعاد الفنية مع دورها ، المرسوم بدقة ، فى « الصعود إلى الهاوية » : « عبلة » ، من أسرة متواضعة الحال ، تكاتفت من أجل تعليمها حتى أنها تحصل على منحة لإستكمال دراسة الدكتوراه فى جامعة السوربون .. وفى باريس يظهر وهن شخصيتها الفاجع ، لدرجة أنها تستسلم لممارسة الشذوذ الجنسى مع إمراة تعمل لحساب الموساد - تمثلها « إيمان » التى تلقطها ، بحسها المدرب ، وتسلمها لضابط المخابرات الإسرائيلية - جميل راتب - الذى يستدرجها ، على مهل ، وشيئا فشئيا ، كى تجند خطيبها الأضعف منها نفسانيا - إبراهيم خان - الذى يعمل



مديحه كامل

كمهندس صواريخ فى الجيش المصرى .. عبلة كامل ، هنا ، تتألق بلمساتها المقتصدة ، سواء بإرتعاشة شفتيها عندما ترتبك ، أو بقلق روحها الذى يتجلى فى نظراتها الزائغة ، أو بإنحناء رأسها ، يأساً وإستسلاماً فى نهاية الفيلم ، عندما تفاجأ - مذعورة - بأنها فى مطار القاهرة بدلا من أن تكون فى مطار تونس .

## خطوات .. للأمام .

توالت أفلام مديحة كامل ، وعملت مع مخرجين يميلون بممثليهم للأداء العقلانى ، الهادئ ، العميق ، البعيد عن المغالاة ، والإنفجارات الإنفعالية .. قدمت « الرغبة » لمحمد خان ١٩٨٠ ، و«عذاب الحب» لعلى عبد الخالق ١٩٨٠ ، و«الجحيم» لمحمد راضى فى ذات العام . وقد نجحت ، فى هذه الأفلام ، وفى أفلام أخرى ، نجاحات متفاوتة ، جعلتها تنخرط فى صف النجمات الكبيرات ، وأن يغدو لها أسلوبها الخاص ، الذى تبلور تماما ، ووصل إلى قمة نضجه ، مع رأفت الميهى ، فى « عيون لا تنام » ١٩٨١ .

« محاسن » ، القادمة من الشارع ، بعد أن غسلت الملاءات فى المستشفيات ، وعبث بها مستأجروا الشقق المفروشة ، ترنو إلى شئ من الراحة كزوجة للكهل « إبراهيم » ، الوحشى النزعه ، الذى يريد الإستحواذ على ورشة إصلاح السيارات ، والشغوف بوليد يأتى ليرث « أرضه وما عليها » ! .. وثمة أخاه « إسماعيل » غير الشقيق ، المطالب بحقه فى الورشة ، والذى يفيض قلبه بكراهية « إبراهيم » والانزعاج من وجود «محاسن» .. الثلاثة ، يعيشون داخل ورشة ، بابها الخشبى الضخم يذكرنا ببوابة السجن . ولكن السجن هنا ، معنوى قبل أن يكون ماديا ، ونزلاءه الثلاثه يعيشون أسرى الحقد والضغينة والغضب وجنون التملك .

كان على مديحة كامل ، أن تقف أمام ، وتواجه ، فنانين متمكنين : فريد شوقى ، بخبرته الطويلة ، العميقة . وأحمد زكى ، الموهوب ، الذى يستطيع أن يكون أى شئ يريده .. وعن المنهج الذى إتبعه رأفت الميهى قال « مع الثلاثة ، كنت مهددا بالإنزلاق فى الميلودراما ، فكان على أن أعمد إلى التبريد . أن أخفف من الأداء الساخن » .. وهذا المنهج هو ما يلائم مديحة كامل ، ذات الصوت المنخفض وإن كان عامرا بالألوان ، والوجه الذى يمكنه أن يعبر عن أدق الإنفعالات ، من دون حاجة لصخب تغير الملامح . فمثلا ، عقب أن يضربها زوجها ، ويضرب أخيه ، تقف فى خلاء الورشة ، فى ضوء القمر ، بالقرب من أحمد زكى .. وبنظرة واحدة من كل منهما للآخر ، ندرك أن شيئا ما من الحب ، أو الرغبة ، إعتملت بداخلهما ، على الرغم من الصراع المستعر بينهما .. وفعلا ، تندمج ، أو تنزلق إن شئت ، فى علاقة كاملة معه ، تصيبها ، حسب ما تنطق به عيناها ، بمزيج من النشوة ، والإحساس بالذنب ، والشعور بالرضا ، لأنها حققت ثأرها .

عن التمثيل «فى عيون لا تنام» ، وأداء مديحة كامل خصوصا ، قال سمير فريد « أن الميهى نجح فى إختيار ممثليه ، كما نجح فى إدارتهم . فأعمارهم ، وأجسامهم ، متلائمة تماما مع طبيعة الشخصيات التى مثلوها . وقد كان إختيار مديحة كامل فى هذا الدور عاملا هاما فى عدم تغلب الجانب الحسى على الجانب العقلى ، فعادة تقوم بمثل هذا الدور ممثلة تتميز بالمظاهر التقليدية للإثارة الحسية . ولكن فيلمنا ليس فيلما طبيعيا ، وإنما هو فيلم واقعى » .. ومن الكتابات النقدية المتعلقة بمديحة كامل ، جاء فى مقالة لرفيق الصبان « ومديحة كامل .. تتوقف لاهثة لتضع نقطة إرتكاز صلبة فى مشوارها الفنى . ولتشعرنا أن طاقاتها المخزونة فى أعماقها ،

لم تنتـه .. وأننـا لـم ننتـه أيضـاً من إكـتـشـــافـهـا » .. وذكـر يوسف فرنسـيس « مديحة كامل : تعطينا وجهاً جديداً تتحكم فى خلجاته وتسيطر على إنفعالاته متفوقة على أفلامها السابقة » .. ولا يفوت الناقد اللبنانى محمد حجازى أن يقدم « تنويه لمديحة كامل على ما بذلته فى الفيلم من جهد تجانس مع عطاء أحمد فكانا ثنائيا تكامل أداؤه فشكلا مع نص الميهى عنصر النجاح الأول لـ عيون لا تنام » .

هكذا ، نالت مديحة كامل عدة جوائز عن دورها فى « الصعود إلى الهاوية » وحظيت بتقدير رفيع عن دورها فى « عيون لا تنام » .

ولأن الممثل ، مهما كانت قدراته ، ليس صانع الفيلم الوحيد ، ولكن مجرد عنصر من عناصره ، يتألق بتألق الفيلم كله ، وينخفض بإنخفاضه فإن مديحة كامل ، مثل معظم الممثلات ، سارت فى خطين ، أحدهما لا قيمة تذكر له ، مثل « رحلة الرعب » لمحمد عبد العزيز ١٩٨١ ، و« الإحتياط واجب » لأحمد فؤاد١٩٨٣ .. والخط الثانى يعتبر إمتداداً، على نحو ما لدوريها فى « الصعود .. » و «عيون .. » : فى « أشياء ضد القانون » لأحمد ياسين ١٩٨٢ ، تطالعنا كضحية لوكيل نيابة ، تخلى عنها بعد أن سلمته نفسها ، أيام كان طالبا . وها هى ، أمامه ، متهمة بممارسة الدعارة .. وفى كل من « درب الهوى » لحسام الدين مصطفى ١٩٨٣ ، و« شوارع من نار » لسمير سيف ١٩٨٤ ، تقدم دوراً جيداً متشابهاً ، كفتاة تدفعها ظروفها كى تصبح فتاة متعة ، فى بيت بغاء .. وكما استطاعت أن تتعـــايش مع شخصيتى « سميحة » و « نوسة » فى « درب الهوى » و « شوارع من نار » وكلتاهما من الأربعينات ، إبان الحرب العالمية الثانية ،

تلف بدنها بالملاءة اللف الشهيرة .. إستطاعت أيضا ، وعلى نحو أفضل ، أن تقدم ، بنجاح ، دورا مميزا ، فى «ملف فى الآداب» لعاطف الطيب ١٩٨٦ ، حيث تؤدى شخصية موظفة صغيرة ، لا تكاد تغير فستانها البسيط ، الذى يبدو وكأنه من جلدها .. يقبض عليها ، مع مجموعة من زميلاتها ، ظلما ، فى بيت أحد زملائهم . وتوجه لهن تهمة دعارة .. وببساطة أداء مديحة كامل ، وعمقه ، وبدهشة نظراتها ، وتنوعها ، من المفاجأة إلى الإستنكار والغضب ، إلى الإستسلام ، إلى التوسل واليأس ، تثبت أنها من الممكن ، فى إطار فيلم متكامل ، أن تصبح من أهم دعامات لمعانه .

## خطوات .. للوراء .

لكن ، فى السنوات السابقة مباشرة لإعتزالها عام ١٩٩٢ ، كادت هى أن تتحول إلى إحدى بطلات أفلامها ، ذلك أنها بدت كما لو كانت قد فقدت إرادتها ، ودفعت للقيام بأدوار ضعيفة ، فى أفلام تترنح تحت وطأة أشد الميلودرامات بؤسا ، مثل « شوادر » لإبراهيم عفيفى ١٩٩٠ ، و«بوابة إبليس» لعادل الأعصر ١٩٩٣ .. والأسوأ أنها ، كى تتواءم مع مثل هذه الأفلام ، تخلت عن أسلوبها الهادئ ، المتفهم ، العميق ، المعتمد على الإقتصاد ، وتعدد معانى النظرات ، لتلجأ إلى الأداء الخارجى ، الجعجاعى ، الصارخ ، المعتمد على الإسراف فى البكاء والعويل .. وأيا كان تفسير إعتزالها ، فإن أحدا لا يمكن أن يتجاهل كونها ، مع توالى تردى أفلامها ، أدركت أن الخط البيانى لها سيزداد إنخفاضا ، وأنه من الأفضل لها ، أن تتوقف عن العمل ، كى لا تزيد تراكم الغبار على صورتها الناصعة ، التى حققت لها مكانا مرموقا ، على خارطة السينما ، فى العديد من الأعمال .

# مريم فخر الدين
# نهاية عصر البراءة

ظلت السينما المصرية ، لعقود طويلة ، تنظر إلى المرأة على أنها إما جسد بلا روح ، أو روح بلا جسد .. وهى فى هذا تذكرنا بالسيد أحمد عبد الجواد ، الأب الصارم ، الماجن ، المتزمت ، فى ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة .. فبعد أن يعود السيد أحمد عبد الجواد ، من إحدى صولاته الليلية ، تقول له زوجته الطيبة : « أن عين أى رجل لم تقع على أى من ابنتى منذ إنقطاعهما عن المدرسة فى سن الطفولة » .. وسرعان ما يضرب الرجل كفا بكف ويصيح بها : « مهلا .. مهلا هل حسبتني أشك فى هذا ؟ لو شككت فيه ما أشبعنى القتل » ..

هذه الأزدواجية الأخلاقية تتماثل تماماً بين السينما المصرية والسيد أحمد عبد الجواد ، فالنساء ، عندها ، وعنده ، ينقسمن إلى قسمين : فالنساء خلقن إما للمتعة ، مثيرات للغرائز ، شريرات إلى حد كبير ، وإما ملائكة طاهرات ، ذوات أرواح رقيقة ، نقيات ، تقيات ، آتيات من السماء ، لا يعرفن شيئا عن شرورالدنيا !

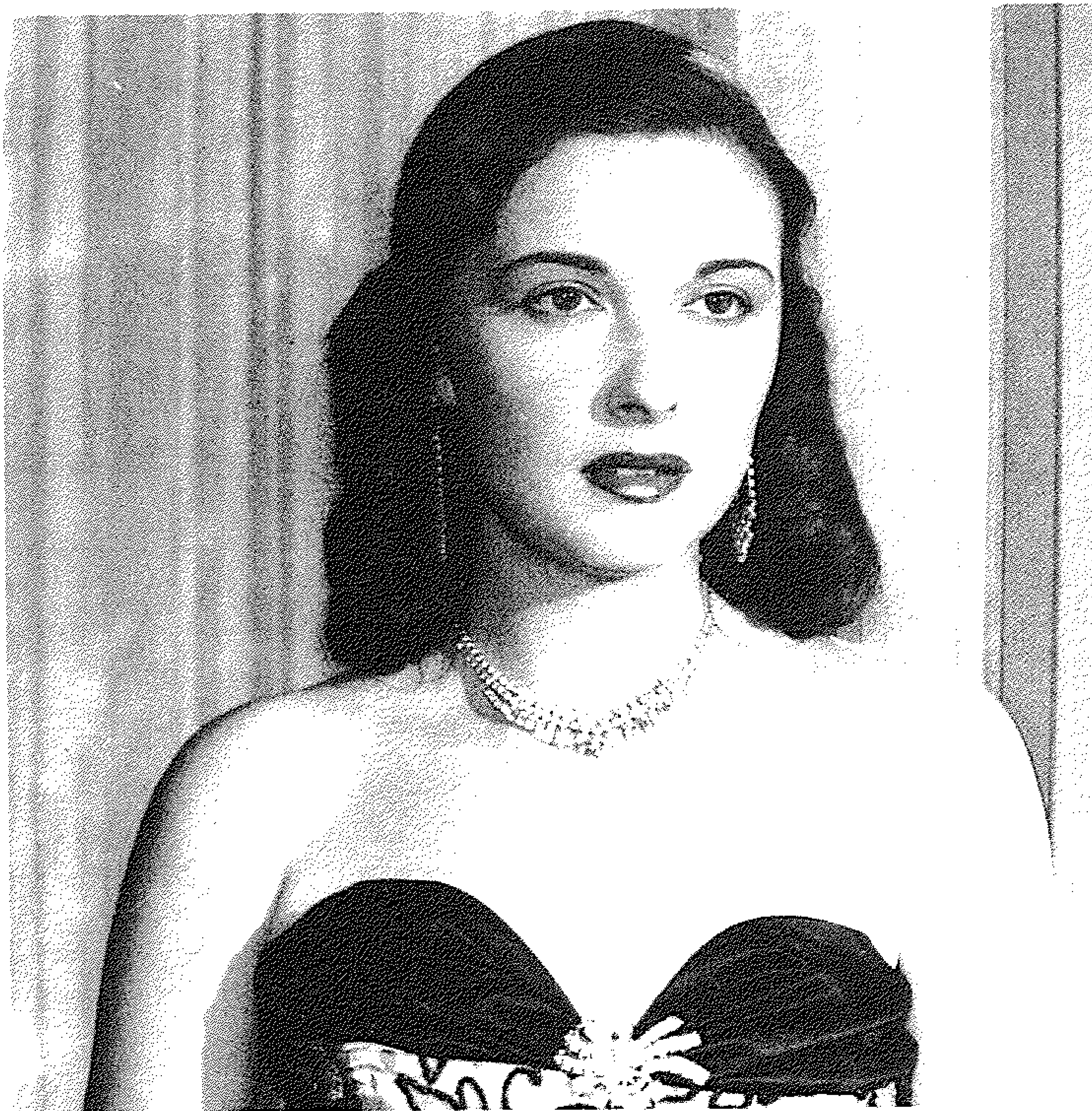
وعندما خطت مريم فخر الدين خطوتها الأولى إلى عالم السينما ، كان عليها إما أن تنضم إلى « مملكة الإغراء » التى تتنازع عرشها تحية كاريوكا وزوزو نبيل والأختان زوزو وميمى شكيب ، والتى ستؤول لاحقاً لهند رستم وبرلنتى عبد الحميد ، وإما أن تقف فى طابور « ملائكة الطهارة » الذى تتقدمه بلا منازع ، فاتن حمامة .

جاءت مريم فخر الدين عن طريق صورتها المنشورة على غلافة مجلة « ايماج » الفرنسية عقب فوزها فى مسابقة نظمتها المجلة التى كانت تصدر فى مصر « لأجمل الوجوه » .

## البداية

كان وجه الفتاة الصافى ، المتناغم الملامح ، بعينيه البريئتين ، وبشفتيه الرقيقتين ، المنفرجتين عن ظل ابتسامة هادئة ، مطمئنة ، وشعرها الناعم ، يضفى المزيد من « الملائكية » على بياض بشرتها .. ملفتا نظر المصور السينمائى الكبير عبده نصر / منتج أول فيلم ستقوم مريم ببطولته ، وهو « ليلة غرام » المأخوذ عن رواية «لقيطة» لمحمد عبد الحليم عبد الله ، والذى أخرجه أحمد بدرخان ١٩٥١ .

وكان لابد أن تظهر هذه الرواية - الفائزة بجائزة مجمع اللغة العربية أو جائزة فاروق الأول كما كان اسمها عام ١٩٤٧ - على الشاشة الفضية ، فهى تدور حول فتاة تقسو عليها الحياة وتتربص بها المحن ، تعيش حياتها الحزينة متنقلة من فاجعة لأخرى ، فى سلسلة من آلام تبدأ بها فى ملجأ للأيتام حيث أنها « طفلة ولدتها الرذيلة » ، لتموت راعيتها العطوف وهى لا تزال صبية .



مريم فخر الدين

وعندما تعمل كممرضة فى مستشفى خاص ، تتعرض لمؤامرات تنتهى بالاستغناء عنها ، وها هى تقضى فترة شقاء بلا عمل ، ثم تنتقل إلى الثغر الإسكندرى لتعمل من جديد فى مستشفى حكومى ، وتلتقى مصادفة بوالدتها العليلة التى تطلعها على « السر » .. وتموت الأم ، وترتبط هى بطبيب يخفق قلبه بحبها .. لكن الأقدار لا تنصفها .

وفى «الكتالوج» الموزع مع الفيلم تطالعك تلك العبارات الإنشائية التى كانت تسحر المتفرجين آنذاك : زهرة وجيدة بين الحقول ، طفلة بريئة جاءت إلى الحياة فى ليلة غرام ، أسماها مدير الملجأ ليلى .."و" .. تستقبل الحياة وحيدة .. سلاحها قوة فى الأخلاق ورصيد كبير من جمال لا يقاوم .. ترى هل تنجح ؟ .. أم تقسو عليها الأيام ؟

ونجح الفيلم نجاحا كبيرا ، ذلك أنه تضمن طوفانا من الدموع ، والعديد من مواقف النبل التى تواجه بها البطلة شرور الأخرين .. وأرتفعت أسهم مريم فخر الدين التى عوضها نقاء وجهها الجميل قدراتها التمثيلية المحدودة ، خصوصاً وأن دورها ببساطة ومحدودية إنفعالاته ، لم يكن يتطلب منها إلا مجرد التعبير عن الأسى والحزن ، والإنخراط فى البكاء بين الحين والحين .. اضف إلى هذا أن أستاذ تصوير النجوم ، وإبراز أجمل وأرق ما فى الوجوه ، عبده نصر ، هو الذى صور الفيلم ، وأعتنى به على نحو خاص ، وأفرد لها المزيد من اللقطات الكبيرة ، ووزع إضاءة على ملامحها ، توحى بنورانية روحها .

ووسط الاحتفال بالفيلم ، ونجمته الجديدة ، كتب محمد التابعى ، المعادى للميلودراما ، مقالاً مهماً جاء فيه :

« لقد أسرف بعض النقاد فى مدح البطلة - أو الوجه الجديد - الآنسة مريم فخر الدين .. والذى أراه أن دورها لم يكن فى حاجة إلى أى مجهود

فى التمثيل بل يكفى أن تؤدى ألفاظ دورها أداء سليما من غير تكلف لكى تستدر الدموع من عيون المتفرجين .. ويبقى أن نراها فى دور آخر يتطلب شيئا من - اللحلحة - قبل أن نحكم على كفايتها وقبل أن نضعها فى صف الممثلات المجيدات ! ..

والحق أن محمد التابعى ، ونحن معه ، لم ير النجمة الشهيرة فى دور آخر إلا فيما ندر ، فعلى الرغم من عشرات الأفلام المختلفة العناوين ، التى أدتها فى السنوات التالية ، فإنها جوهرياً قدمت الشخصية ذاتها التى طالعتنا بها فى « ليلة غرام » : الفتاة الضحية ، قليلة الحيلة ، الضعيفة ، العوبة المقادير والأشرار ، البريئة إلى حد السذاجة ، محدودة العلم ، عديمة الخبرة بالحياة .

## من المسؤول ؟

والمدهش أن الشخصية تلك ، بخصائصها السلبية ، كانت محل تبجيل الأفلام التى وجدت هزالها وجهلها ، قيما أخلاقية إيجابية تستحق الإشادة والتوقير .

وبالطبع ، لا يمكن تحميل مريم فخر الدين مسؤولية صورة « المرأة المفضلة » التى روجتها .. ومن الصعب أيضا القول بأن السينما المصرية كانت النغمة النشاز التى قدمت المرأة المشلولة الإرادة بكل هذا القدر من الاستحسان والقداسة فالحق أن هذه الصورة لم تكن إلا أصداء لثقافة محافظة ، ذات طابع إقطاعى ، ستجد أصولها فى كتابات مصطفى لطفى المنفلوطى ، السابح فى غيبوبة العواطف المتورمة ومحمد عبد الحليم عبد الله ببطلاته الخائبات ، ويوسف السباعى ببطلاته التافهات المنتحرات ، وصالح جودت ، صاحب « عودى إلى البيت » - يقصد المرأة - وهو كاتب حوار « ليلة غرام » والعديد من أفلام مريم التالية .. وهذا على سبيل المثال لا الحصر .

فى السنوات التالية لـ « ليلة غرام » ١٩٥١ ، ستصبح مريم فخر الدين بطلة للأفلام الميلودرامية ، المكتظة بالخطوب والكوارث ، والأفلام الرومانسية الغارقة فى الدموع ، والأفلام ذات الطابع الأخلاقى الضيق ، الممتلئة بالمواعظ والإرشادات .. فمن إخراج أحمد بدرخان قدمت « وعد » ١٩٥٤ و« العروسة الصغيرة » ١٩٥٦ ، ومن إخراج حسين صدقى قدمت « المساكين » ١٩٥١ و « خالد بن الوليد » ١٩٥٨ ، ومن إخراج محمود ذو الفقار قدمت « رنة الخلخال » ١٩٥٥ و« أنا وقلبى » ١٩٥٧ و « شباب اليوم » ١٩٥٨ .. كذلك ستقوم ببطولة العديد من أفلام محمد كريم وأحمد ضياء الدين وابراهيم عمارة .. أى أنها سترتبط بجيل من المخرجين على وشك الأفول ، تدور أفلامهم فى عالم شاحب أبعد ما يكون عن دوامة الواقع المتغير التى بدأت تجد طريقها إلى أفلام صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح .

## اعتراف .. مع وقف التنفيذ

وبحس سليم ، وأدراك صائب ، صرحت مريم فخر الدين لمجلة « الكواكب » فى ١٩٥٩/٨/١٥ تصريحا جاء فيه : « لى رأى .. أن عدم تلوين الأدوار التى يلعبها الممثل ، يقتله .. أننى أفكر كثيرا فى هذا الرأى » ..

لكن هذا التفكير ظل حبيس عقل مريم ، ولم يتحول إلى أدوار جيدة ، ذلك أنها ، ببساطة ، ليست صانعة أفلامها .. ولأن الكثير من العوامل تكاتفت لتكبلها فى الملامح ذاتها .

فمثلا ، ساعدت الصحافة الفنية على تثبيت صورتها التقليدية فى أذهان القراء ، فبينما أسمتها مجلة « الموعد» « القديسة » أطلقت عليها

« آخر ساعة » لقب « الملاك الرقيق » ووصفتها جريدة « الشعب » «بالجيوكندا » .

وجاء فى حيثيات الجائزة التى نالتها من المركز الكاثوليكى المصرى عام ١٩٥٧ ما يلى : « رأت اللجنة فى فيلمى « رحلة غرامية » و « وطاهرة » أنك تقومين بتمثيل الشخصية المثالية كما أنك فى غالبية أدوراك على الشاشة درجت على تمثيل أدوار الشرف والاستقامة ونبل الأخلاق ، مما جعل المنتجين يسندون دائما إلى شخصك مثل هذه الأدوار ، والمؤلفين يرسمون شخصياتهم المثالية على منوال شخصيتك على الشاشة .. ولذلك قررت اللجنة منحك بصفة شخصية جائزة شرف ، لقيامك بتمثيل دورى الوفاء والطهارة فى فيلمى « رحلة غرامية » و « طاهرة » ، ولأنك داومت على تمثيل مثل هذه الأدوار فى الأفلام المصرية حتى أصبحت رمزاً لسمو الأخلاق فى أغلب أدوارك على الشاشة « انتهت الحيثيات » !

ولعلك تلمس فى هذا الكلام آلية السينما المصرية الكسول التى وجدت فى شخصية « مريم » الجاهزة ، فرصة لنسج العديد من الأفلام ، على منوالها ، الأمر الذى أدى إلى المزيد من التكرار لصورتها التى أصبحت محفوظة عن ظهر قلب .

أما عن الفيلمين المذكورين فى حيثيات الجائرة ، فإنهما يستحقان وقفة .. فالفيلم الأول « رحلة غرامية » الذى أخرجه محمود ذو الفقار يتميز على غير العادة ، بدرجة كبيرة من المرح والحيوية وهو من الأفلام النادرة التى تطالعنا فيها « مريم » فى دور إمرأة مبهجة ، مرتبطة بالحياة ، تمشى على الأرض ولا تسبح مع السحب .

تقول قصة الفيلم اللطيفة أن مريم تزوجت من شكرى سرحان بعد تخرجها من الجامعة وفى آتون البحث عن عمل ، يجد الزوج وظيفة فى

منطقة صحراوية ، شرطها أن يكون شاغلها أعزب .. ويتفقان أن يذهب للعمل منكراً زواجه .. ، وهناك فى البعاد ، يبدأ قلبه فى التفتح لإبنة رئيسه فى العمل « سميرة أحمد » .. وعندما تعلم الزوجة بالأمر تذهب إلى الصحراء ، وتدعى أنها شقيقته ، وبإيجابية ، وقدرة على التصرف ، تثير غيرته بتظاهرها بالإعجاب الشديد بصديقه وتنجح فى استرداده ..إن مريم ، والحق يقال ، بدت هنا متمتعة بطاقة فنية كبيرة ، ودفء ، وقدرة على التلوين ، فضلا عن تجسيد المواقف المختلفة بمهارة .

ويعد فيلمها الثانى « طاهرة » الذى أخرجه فطين عبد الوهاب ، البلورة الكاملة لشخصيتها الفنية بملامحها التقليدية الراسخة .. هى هنا « بائعة بليلة » أمام مسجد السيدة ، درويشة ، فى حالة ورع شديد ، يتحدث الجميع عن تقواها . ويقتحم حجرتها فى أحدى الليالى لص تطارده الشرطة « محمود إسماعيل » ، فلا تأبه به ولا تخاف منه .. فيهتز عندما يراها تصلى ، ويهتز أكثر عندما يجدها تنام فى فراشها قريرة العين .. ويهرب اللص عندما تحضر الشرطة ، تاركاً المصوغات التى سرقها تحت سريرها وليقبض عليها بتهمة الاتفاق مع اللص . ولا تشعر « الطاهرة » بأى ندم لأنها ساعدت السارق على الهرب ، بل تبتسم أبتسامتها « الملائكية » وهى تقف وراء القضبان إلى أن يتم القبض على اللص ، من باب الأشتباه ، ويعرض عليها ضمن مجموعة مشبوهين ، فإذا بها تحس فى أعماقها « الطيبة » بضرورة معاونته ، وتترجم هذه المعونة بإنكار معرفتها به ، فيترك لحال سبيله ، وتعود هى راضية إلى الحبس رهن التحقيق ..

ومهما كانت قوة السيناريو أو جودة الإخراج أو براعة التمثيل ، فإن أكثر من ناقد نبه إلى أن الفيلم يستند إلى فكرة بالغة الخطورة ، هى « مساعدة طاهرة للمجرم السارق من دون أن تتوضح حدود هذه المساعدة أو

أى دافع منطقى لها .. إن الأحاسيس الداخلية التى كانت تعترى «طاهرة» لا تكفى وحدها لأن يرى الجمهور سيدة صالحة تتستر على مجرم وتعاونه على الفرار ، بل يزيد من خطورة القضية ، النتيجة التى انتهت إليها ، وأن قصة الفيلم ، وهى هداية المجرم .. لأن معنى هذا أن الفيلم ينادى بالتستر على المجرمين والاشفاق عليهم ، وأن الله يهديهم ويحولهم إلى مواطنين أتقياء !! وهذا ما لا يمكن أن يقره قانون أخلاقى ، فما بالك وقد جاء باسم الايمان بالله » .

والحق أن هذا النقد الجوهرى يحسب على الكثير من أفلام مريم فخر الدين ، فهى ببراءتها ، وبنقائها تستطيع أن تجمل أية فكرة ، بل ويمكنها أن تضفى سحرا خلابا على أشد الطبقات المسيطرة قسوة وتعنتا .. ولعلك تذكر دورها فى « رد قلبى » الذى أخرجة عز الدين ذو الفقار ، عن رواية يوسف السباعى ، حيث ظهرت فيه - وهى إبنة الباشا الظالم - بقلب مرهف ، يخفق بلا حدود فى حب « ابن الجناينى » وتنتشله من حال لحال ، وتقف إلى جانبه ، وتمنحه من معين حنانها ودفئها ، أكثر من أية امرأة أخرى .. إنها هنا مريم فخر الدين أكثر من كونها سليلة الجلادين ، وإن كانت تغلف « طبقة مستبدة » بغلالة مضللة من الرقة والرحمة .

## تزاوج الحياتين الفنية والعائلية

مريم فخر الدين ، ابنة مهندس الرى ، المحافظ ، وابنة سيدة مجرية ، عاشت حياة مضطربة بعد دخولها عالم السينما .. تزوجت فى البداية المخرج محمود ذو الفقار .

وبعد أن أنجبت منه طفلتها الأولى ، وحققت معه العديد من الأفلام ، دبت المنازعات بينهما ، وأصبحت أخبار طلاقها وعودتها مرة أخرى ، من المواد الثابتة فى المجلات الفنية .. وبالطبع ، أنتهى المسلسل بطلاق بائن .

لكن الأخطر أن داء الصمم بدأ يهددها ، وهو الداء الذى ورثته عن والدها وجدها .. وهذا ما يفسر ذلك البطء الواضح فى حوارها مع من أمامها من أبطال . فعندما اشتد بها الداء كان مساعدّ المخرج يضطر إلى أن يشير لها بأن زميلها انتهى من كلامه لكى تبدأ هى كلامها ، الأمر الذى يقلل من إندماجها الكامل فى دورها ، والذى لا يمكن أن يأتى إلا بسرعة « الأخذ والعطاء » مع من أمامها .

استطاعت مريم فخر الدين ، بجلد ،أن تصمد لأزمة الطلاق ، وأزمة داء الصمم وتزوجت مرة أخرى من طبيب ، وشفيت من المرض إلى حد كبير ، وعادت إلى الاستديوهات لتقدم المزيد من الأفلام .. وعادت المتاعب من جديد ، مع زوجها من جهة ، ومع الضرائب من جهة أخرى .. وبعد طلاقها تسللت إلى بيروت مضطربة مفلسة مرهقة .. وتزوجت مرة ثالثة من المطرب فهد بلان حيث عادا سوياً إلى القاهرة لتسترد حضورها على شاشة السينما .. وسرعان ما دخلت فى دائرة المتاعب من جديد لتتعثر وترتبك ، ثم لتسترد قواها .

قدمت مريم فخر الدين أكثر من سبعين فيلماً قبل أن تتجه إلى أداء دور «الأم» وساعدها جمالها ، ورقتها وبراءتها ، على القيام بدور الحبيبة الملهمة ، التى تساعد على إنتشال الحبيب من الضياع ، والتى يبدع الفنان المغنى من أجلها ، أفضل الألحان .. فمع فريد الأطرش قدمت « رسالة غرام » لبركات ١٩٥٤ ، و« عهد الهوى » لأحمد بدرخان ١٩٥٥ ، و « ماليش غيرك » لبركات ١٩٥٨ ، و« يوم بلا غد » لبركات ١٩٥٨ .. وعلى وجهها ومن أجل عينيها ، وشعرها « الحرير » و « خدودها » غنى عبد الحليم حافظ « بتلوموني ليه » فى « حكاية حب » لحلمى حليم ١٩٥٩ .

## نجاح فى عملين

وفى فيلمين هامين ، تحررت مريم من صورتها التقليدية ، بانفعالاتها الهادئة ، فقدمت بمهارة لا شك فيها ، دراما عنيفة من الانفعالات ، العاصفة ، المركبة .. ففى القصة الأولى من « البنات والصيف » لعز الدين ذو الفقار ١٩٦٠ ، تجسد ، على نحو مقنع ، مأساة زوجة يزداد ضعفها بضعف زوجها الهزيل نفسياً وروحياً ، عادل خيرى ، وتقع ضحية لصديق زوجها القوى ، كمال الشناوى .. وعلى الرغم من أنها تكره هذا الصديق فأنها لا تستطيع أن تقاومه . وبعد أن يطأها تظل تجهش بالبكاء ، ولكنها عندما يعود لاغتصابها تستسلم له من جديد .. لقد أدت مريم دور الفريسة التى تريد السقوط وترفضه - فى لحظة واحدة - بطريقة متفهمة وخلاقة بحق .

أما الفيلم الثانى فهو « بلا عودة » لريمون نصور ١٩٦١ ، وفيه تقوم بدور فتاة يستدرجها تاجر المخدرات إلى الأدمان بحيث تصبح ألعوبة بين يديه .. وتحاول التمرد ، إلا أن نوبات الحاجة إلى جرعات المخدر ، تدفعها إلى الاستسلام الكامل والتردى إلى حضيض الضياع .. إن مشاهد جنون نوبات المخدر ، فى هذا الفيلم من أقوى المشاهد التى أدتها مريم فخر الدين على الشاشة .. وإذا كانت فى « البنات والصيف » بدافع من اليأس وكراهية الذات والشعور بالذنب تنتحر بعد أن تقتل زوجها بسكين ، فإنها فى « بلا عودة » تلقى مصرعها ، وهى تائهة فى أثناء معركة بين الشرطة وتجار المخدرات .

## واقعية الابتعاد عن الرومانسية

لم يكن أتجاه مريم فخر الدين إلى أداء دور « الأم» بسبب تقدم السن فحسب ، بل وأيضا ، لأن النمط الذى قدمته كثيرا ، لم يعد له وجود .

فواقعيا ، وخصوصاً بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ التى أنشأت مئات المدارس ، والعديد من الجامعات ، وأتاحت فرصة تحرر المرأة من الجهل ، ثم من اغلال العبودية الاقتصادية عن طريق أبواب العمل التى فتحت على مصراعيها للجنس الأخر ، ومع تقدم المرأة فيه وتغير القيم الذى يأتى كضرورة ليتماشى مع واقع جديد ، لم تعد البراءة الساذجة ، وطهارة عدم الخبرة بالحياة ، والاستمتاع بالتضحية بلا ثمن ، والاستسلام للأقدار والرضا عن كل ظالم ، والجمال الساكن الصامت ، والامتثال للسائد والمألوف .. لم تعد هذه القيم جديرة بالإشادة أو البقاء ولم يعد المتفرج يقتنع بها ، وإلا فأين من سار على درب مريم فخر الدين من الممثلات الجديدات ..؟

إن الأفول السريع لزبيدة ثروت وزيزى البدراوى - بصرف النظر عن قدرتيهما الفنية - لم يأت إلا نتيجة لكونهما جسدتا قيم عصر انتهى فعلاً .. عصر البراءة الذى كانت مريم فخر الدين نهايته ، وإحدى أكبر « قديساته »

# نادية لطفى

## تنويعات .. على قوة المرأة

عندما ظهرت نادية لطفى لأول مرة على الشاشة فى فيلم « سلطان » الذى أخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٥٨ ، كان عليها ، لكى تحقق حضورها ، أن تجسد شخصية تختلف عن النماذج الراسخة فى عالم الأطياف .. فالمواقع الأساسية ، على خارطة السينما ، فى ذلك الحين ، تحتلها مجموعة من الكواكب المتلألئة ، هند رستم ، ملكة الإغراء ، صباح ، المدللة ، صاحبة الصوت الصداح .. مريم فخر الدين ، المستسلمة لقدرها ، المعذبة بقلبها المرهف .. سميرة أحمد ، المتزنة ، العاقلة ... ماجدة ، العذراء الحائرة .. تحية كاريوكا ، العصبية ، الوحشية الطباع ... وبالطبع ، فاتن حمامة ، التى تستطيع أن تكون كما تريد .

تحاشت نادية لطفى ، مع مكتشفها نيازى مصطفى ، الدوران حول أحد هذه الكواكب ، وحاولت أن تسير فى فلك خاص بها ، وأن تكون لها ملامحها المستقلة .

فى « سلطان » قامت نادية لطفى بأداء دور صحافية ، يحاول خطيبها

الضابط ، رشدى أباظة ، القبض على المجرم الهارب ، فريد شوقى ... تضع نفسها فى طريق المجرم الذى يهيم بها حباً ، يخطفها يوم زفافها ويذهب بها إلى مغارته بالجبل .. وهناك ، تواجهه « بقوة » وجلد .. لا تستسلم له ، ولا تخونها شجاعتها ، فتظل متماسكة ، بل وتكاد تروضه وهو الوحش ، وتكتشف مأساته كإنسان بائس ، عاش تعيساً مضطهداً فقرر أن يثأر من مجتمعه القاسى ، وها هى تستخرج من داخله ، أفضل ما فيه .

لم تكن نادية لطفى ، فى أول افلامها ، الممثلة الكبيرة صاحبة الخبرة والدراية .. ولكنها تمتعت بحضور مميز ، فوجهها ليس جميلاً فحسب ، بل واضح المعالم أيضاً ، ينم عن شخصية تقف على أرض نفسية صلبة .. فمها المتسع قليلاً محاط بشفاه مملوءة ، تعبر عن إقبال مبهج على الحياة ، خصوصاً عندما تبتسم فتبدو ابتسامتها نابعة من القلب .. أنفها من النوع « الرومانى » ، مستقيم ، يشى بصدق العزيمة وقوة الإرادة .. عيناها واسعتان ، مقتحمتان .. نظراتها مركزة ، تعبر بجلاء عما يعتمل فى أعماقها من أحاسيس .. حاجباها سميكان ، يتلاءمان تماما مع اتساع عينيها .. ويتسق وجهها الكبير مع جسمها الطويل ، ببنيانه المتين ، الذى يدعم الشعور بجرأتها ، وقدرتها الايجابية على الفعل والتصرف والمبادرة .

لكن « آلة النطق » عندها كانت تعانى بعض المتاعب ، فالى جانب خشونة الصوت الطبيعية ، الذى تمكنت لاحقاً من تلوينه حسبما تريد ، كانت بعض الحروف تختلط مع البعض الآخر وتحل مكانها .. وهذه أيضا ، استطاعت ، عن طريق أستاذ الألقاء الكبير ، عبد الوارث عسر ، أن تتغلب عليها .. وجاءت صداقتها للشاعر كامل الشناوى بأثر طيب فى مجال سيطرتها على الحروف ، فإذا كانت « القاف » تنطقها « كاف » ،



نادیه لطفی

فإنه يجعلها تقرأ ، بصوت عال ، أبيات شعر من نوع :

كنت فى البعد ألقاك .

والآن فى القلب ألقاك .

والأهم ، أن نيازى مصطفى ، وضع اللبنة الأولى فى شخصيتها الفنية، التى توافقت مع طبيعتها وإمكاناتها ، وجعلتها مختلفة فعلاً ، عن غيرها من النجمات .

## الانطلاق

توالت أفلام نادية لطفى .. فى العام التالى قامت ببطولة « حب إلى الأبد » الذى أخرجه يوسف شاهين عام ١٩٥٩ ، حيث أدت دور زوجة تعصف بها الظروف على الرغم من « قوتها » و « تماسكها » .. وفى العام ذاته ، حققت بطولة فيلمين أخرين : « حبى الوحيد » من إخراج كمال الشيخ ، و « عمالقة البحار » للسيد بدير ... فى الفيلم الأول تواجه زوجها المخادع ، بإصرار وقوة ، مطالبة بالطلاق ، مما يدفعه « لتسميمها » ، ولكن يتم إنقاذها لترتبط بمن يستحقها ... وفى الفيلم الثانى ، تقوم بدور خطيبة البطل السورى الشهير « جول جمال » ، الذى استشهد فى معارك حرب السويس .. أنها هنا الرقيقة ، الصلبة ، التى يخفق قلبها فى دمشق مع حبيبها الطالب بالكلية البحرية ، والذى ستغتاله قنابل الأعداء ، مع أحلامها .

عام ١٩٦١ قدمت ثلاثة أفلام « السبع بنات » لعاطف سالم ، و « مع الذكريات » لسعد عرفة ، و « عودى يا أمى » لعبد الرحمن شريف ...

ولعل أهمها « السبع بنات » المتمتع بنزعته الاجتماعية ، الكوميدية ، حيث تقوم بدور الشقيقة الكبرى لمجموعة بنات .. هى بالنسبة لهن خط الدفاع القوى ، وينبوع الحنان الذى يرتشف منه الجميع .. تحتضنهن ، عاطفياً ومعنوياً ، وتكاد تعيش من أجلهن ، ولكنها لا تنسى نفسها أبداً .. فهى تعطى من موقع القوة لا الضعف .. تتعاطف ، ولكنها لا تذوب .. إنها تمنح فعلاً ، وبسخاء ، ولكنها لا تتنازل عن حقوقها ... تأخذ ، بلا تردد ، عندما تقتنع وتريد ، وهذا ما دفع بيوسف شاهين إلى أن يسند لها دورها الملفت فى « الناصر صلاح الدين » ١٩٦٣ ، كأوروبية تحب « عيسى بن العوام » ، وتقتنع بعدالة قضيته ، وقضية وطنه ، وبالتالى تغامر ، بجرأة ، لمساعدته فى الهرب من الأسر .

مثل معظم الممثلات ، ارتبط مستوى نادية لطفى بمستوى المخرجين الذين عملت فى أفلامهم .. فمع أحمد ضياء الدين مثلاً ، حققت مستويات متواضعة ، فى الأفلام الستة التى قامت ببطولتها ، كذلك الأمر فى فيلمى عيسى كرامة ، وفيلمى حسن الصيفى ، وفيلمى نجدى حافظ ! والأفلام الثلاثة المتواضعة لمحمود ذو الفقار : « سنوات الحب » ١٩٦٣ ، و « للرجال فقط » ١٩٦٤ ، و « عدو المرأة » ١٩٦٦ ، وإن كان يحسب لمحمود ذو الفقار اكتشافه للطاقات الكوميدية عند نادية لطفى ، عندما جعلها مع سعاد حسنى ، تتخفى فى ملابس الرجال ، لتحصل على وظيفة فى سكان صحراوى ، وتثبت ، مع زميلتها ، قدرتها على القيام بعمل لا يقل صعوبة عن العمل الذى يقوم به الرجال .. وهذه النفحة التقدمية المتحضرة فى التفكير ، تتجلى فى « عدو المرأة » حيث تؤدى نادية لطفى دور مذيعة تليفزيون تتحدى الأديب « عدو المرأة » .

وبمراجعة قائمة أفلام نادية لطفى ، والتى تزيد عن السبعين فيلما ، نكتشف أن أفضل أدوارها ، وأعمقها ، وأكثرها تألقا ، تحققت من خلال أفلام حسام الدين مصطفى .

## خطوط متقاطعة

ستة أفلام حققتها نادية لطفى مع حسام الدين مصطفى ، وهى على التوالى الزمنى : « أيام بلا حب » ١٩٦٢ ، « النظارة السوداء » ١٩٦٣ ، « جريمة فى الحى الهادئ » ١٩٦٧ ، « السمان والخريف » ١٩٦٧ ، «قاع المدينة » ١٩٧٣ ، و « الأخوة الأعداء » ١٩٧٤ .

وعلى الرغم من اختلاف هذه الأفلام عن بعضها بعضاً .. إلا أن ثمة علاقة ما بين «ماجى» «النظارة السوداء» و «لولا » « الأخوة الأعداء» ... و « ريرى » « السمان والخريف » و «شهرت » « قاع المدينة » .

فى « النظارة السوداء » المأخوذ عن رواية لأحسان عبد القدوس ، تبدو نادية لطفى كالرياح العاتية .. لا تعرف ولا تعترف بفضيلة الاعتدال .. تتسم بخفوت الحس الأخلاقى والإنسانى ، تكاد تدمر نفسها وهى تنغمس ، بلا ضوابط ، فى متع الحياة الصغيرة ، بعيداً عن أى عمل جاد ، وبالتالى ، ترى كل شىء كما لو كان ملفوفا بالعتمة .

وفى « الأخوة الأعداء » المأخوذ عن رواية « الأخوة كارمازوف » لدوستويفسكى ، فإن الريح العاتية فى « النظارة السوداء » تصبح عاصفة هوجاء فى « الأخوة الأعداء » .. لا تدمر ذاتها فحسب ، بل تكاد تدمر كل ما تلمسه .. إن نادية لطفى هنا فى «الأخوة الأعداء» ، بضحكاتها الماجنة ، وبفمها المفتوح غالباً ، ونظراتها المقتحمة ، تجسد الشراهة تجسيداً كاملاً ..

ومنذ البداية ، تنبىء بأن الجريمة تسير فى أعقابها .. إنها «القوة» عندما تنطلق بالغرائز ، بلا وازع أو ضمير ، وتنجذب ، أو تجذب نحوها ، من هم على شاكلتها ممن سيطرت غرائزهم الجنونية عليهم ، وبالتالى ، فإن الدمار يتربص بهم جميعا ، ليحيلهم فى النهاية ، إلى حطام .

وعلى الرغم من أن « السمان والخريف » المأخوذ عن رواية نجيب محفوظ أسبق من « قاع المدينة » المأخوذ عن قصة يوسف أدريس ، إلا أن شخصية «ريرى» فى الفيلم الأول ، تعد امتداداً ، على نحو ما ، لشخصية «شهرت» فى الفيلم الثانى .

«شهرت» ، المقبلة من قاع المجتمع ، تتمتع بالقوة ، جسمانيا ونفسيا ، وهى ذات كرامة وكبرياء . تعتبر الحفاظ على شرفها نقطة القوة فى شخصيتها ، وهى ، تحت ضغط الحاجة التى تتمثل فى زوج عليل لا عمل له ، وثلاثة أطفال يطلبون الطعام ، تضطر للعمل كخادمة عند أحد القضاة ، محمود ياسين ، الذى يبدو عندما يراها لأول مرة - حينما يفتح لها باب شقته - بالضبط كما يصفها يوسف أدريس « ملامحها قوية ناطقة .. ووجهها مشرب بحمرة .. وتحت ملامحها القوية ، أنوثة لا تسطيع أن تحدد موضعها . إنها - غلبانة - ترتدى الملاءة اللف ، ولكن ما يضفى على شخصيتها مهابة قل أن تتوافر لامرأة مثلها ، لعله ما يصبغ وجهها من براءة » .

بفهم كامل تؤدى نادية لطفى دور « شهرت » تأتلف تماما مع ملاءتها اللف ، وجلبابها المتواضع ، وتأتى حركتها الخارجية ، سواء وهى تمسك دلو المياه ، أو وهى تمسح الشقة ، أو تضع الكراسى فى موضعها ، متسقة تماما مع كونها لم تعرف فى حياتها سوى هذه الأعمال .

وعندما ينقض عليها « القاضى » ، تقاوم فعلا ، ولكنها توصل للمشاهد أحساسا بأنها لا تريد أن تغضب « سيدها » ، ومصدر قوت أولادها .. وتتشبث بعمدان السرير .. وتبدو ، فى بكائها المرير ، كما لو أنها تبكى كل ظروف القهر التى أدت إلى هذا الموقف .

مع نهاية « قاع المدينة » تتحول « شهرت » إلى فتاة ليل .. تقف على إحدى النواصى فى مكان نصف مظلم .. صبغت شعرها ووضعت « ايشاربا » حول عنقها .. تقترب باستخفاف نحو عربة تقف لهاً .. تفتح الباب وتهم بالدخول .. ترفع نظرتها فتكتشف أن صاحب السيارة هو «القاضى» المذنب ، القاسى، محمود ياسين .. وببراعة ، تمزج نادية لطفى ، فى عينيها ، شعوراً فريداً مركبا من الغضب والاحتقار .. تتراجع عن العربة ، تواصل مضغ قطعة « اللادن » فى فمها ، وتلفظها على الأرض ، كما لو إنها تبصق ... إنه من أجمل المشاهد التى نفذتها نادية لطفى .

تبدأ « ريرى » من حيث انتهت «شهرت» ففى أول مشهد تظهر فيه ، فى « السمان والخريف » تطالعنا من وجهة نظر عيسى الدباغ ، محمود مرسى ، الضائع ، المنهار معنوياً ، المتهالك من شدة السكر ، عند كورنيش بحر الإسكندرية .. يرفع بصره فيرى امرأة شريدة ، ذات ملابس رخيصة ، خليعة ، نظراتها لا تعرف الخجل ، حاجباها رفيعان تماماً ، مقوسان ، وسيجارة تتدلى باستهتار بين شفتيها .

تعيش « ريرى » مع « عيسى الدباغ » فى شقته ، ونكتشف ، مع توالى المشاهد ، إنها ضحية من ضحايا الفقر والجهل ، ولكنها ، فى أعماقها ، ترنو إلى حياة كريمة ... وتحاول ، بكل ما تستطيع ، أن ترضى

الرجل الضائع مثلها ، إلى أن تصارحه بأنها حامل .. وبينما يدفعها طارداً لها من شقته ، تتشبث ، يائسة ، بالبقاء .. لكنه ، بعنف وشراسة ، يلقى بها على السلالم .. وهى ، تصر بقوة ، إلا أنها تدرك بأن لا أمل ، عندما ترتطم ملابسها ، التى يقذفها الرجل ، على وجهها .

ولعل أفضل ما يميز نادية لطفى ، فى « السمان والخريف » ، تلك التفاصيل التعيسة الدقيقة التى تعبر عنها على نحو خلاق ، يبتعد تماماً عن أية « كليشيهات » ، ويجعل المشاهد يفكر فى دوافع مشاعرها .. فعندما يحضر لها محمود مرسى مجموعة من الملابس الفاخرة ، تتأملها بسعادة .. ولكن بخجل ، وانكسار ، ودرجة ما من الاكتئاب ! فلماذا ؟ .. هل لأنها ترى إنها لا تستحق ، أم لأنها تدرك أن « هذا كله » من الأمور العابرة ... ربما .

وبينما تتجه رحلة نادية لطفى فى « قاع المدينة » نحو السقوط والضياع ، تتجه رحلتها فى « السمان والخريف » نحو السمو والنجاح والاستقرار ، ولكنها فى كل من الرحلتين كانت المرأة القوية ، التى تحاول أن تجد لنفسها مكاناً يليق بالبشر .. وكما لفظت فى « قاع المدينة » جلادها بكل كبرياء .. تلفظ أيضا جلادها فى « السمان والخريف » بكل كرامة .. فعيسى الدباغ ، بعدما يعرف إنها قامت بتربية ابنتهما ، وكتبت اسم زوجها العجوز كوالد للوليدة ، يحاول أن يقترب منها ، فى دكانها الذى ورثته عن زوجها .. ولكنها تعامله ببرود وجفاء ، وتنكره تماماً ، وكأنها تلغى ، بقوة .. فترة السقوط فى حياتها .

لا يمكن أن يمر « شريط ذكريات » نادية لطفى ، من دون التوقف عند العديد من المحطات المتلألئة بالأنوار .. وهذه الأدوار تعد من إنجازات السينما

العربية ، بقدر ما تعد من إنجازاتها ، ففى « الخائنة » لكمال الشيخ ١٩٦٥ ، قامت بدور امرأة يهملها زوجها ، محمود مرسى ، فتقيم علاقة مع آخر ... وعلى طول الفيلم ، الذى كتبه عبد الحى أديب باقتدار ، وأخرجه كمال الشيخ ببراعة ، لا نعرف أبداً من هو هذا الشخص الآخر .. فالشكوك تتوزع بالتساوى وباتزان شديد ، بين ثلاثة أصدقاء ..

وفى « قصر الشوق » لحسن الإمام ١٩٦٧ ، عبرت تماماً ، عن أشواقها لحياة الاستقرار الكريمة .

وعلى نحو ما ، جاءت أدوارها ، فى « بنت شفيقة » لحسن الإمام ١٩٦٧ ، و « بديعة مصابنى » لحسن الإمام ١٩٧٥ ، كتنويعات خافتة لدورها فى «قصر الشوق» .. كما جاءت أدوارها فى «على ورق سيلوفان» لحسين كمال ١٩٧٥ ، و « رحلة داخل امرأة » لأشرف فهمى ١٩٧٨ ، كتنويعات متباينة على دورها فى « الخائنة » ، وأن كانت فى الفيلم الأول ، تنقذ نفسها بفضل قوتها .. وفى الفيلم الثانى تكتشف أن الزوج والعشيق من معدن خسيس واحد .

ولعل الفنان الكبير ، شادى عبد السلام ، التشكيلى أصلاً ، من أكثر المخرجين الذين اكتشفوا « القيمة التعبيرية » فى عينى نادية لطفى ... ذلك أنه منحها دوراً صغيراً ، كبيراً ، فى « المومياء » ، فأضافت بنظراتها المملوءة بالأحاجى والأسرار ، من تحليق الفيلم فى آفاق بعيدة ، من المعانى والدلالات .

فى الكثير من الأحيان ، تمتزج حياة الفنان على الشاشة ، مع حياته الخاصة .. وإذا كانت نادية لطفى ، على الشاشة ، اعتمدت جوهريا ، على

أداء « المرأة القوية » .. فإنها فى حياتها الخاصة ، قامت بهذا الدور .. وبعيداً عن الدخول فى التفاصيل ، أو المياه الأقليمية التى من حقها وحدها ، نذكر لها ، بإجلال صادق ، موقفها النبيل ، المدعم بالقوة ، المترع بالشجاعة ، يوم ذهبت مع عدد من الفنانين والمثقفين ، إلى قلب بيروت المحاصرة ، إبان الغزو الاسرائيلى عام ١٩٨٢ ، لتعبر - لا بالكلمات ، بل بالفعل - عن وحدة المصير العربى ، وقبول التحدى ، بقوة ، مهما كان الثمن ... أنه ، من أعظم الأدوار شأنا .

# « نجيب الريحانى »

## ملامح من وجه رجل طيب

مثل الأغنية الجميلة ، المؤثرة ، التى تعبر عن إحساس ما فى وجدان المرء ، والتى تتردد مقاطع منها ، داخل عقل الإنسان ، من دون إرادة .. تتراءى عادة ، الكثير من مشاهد أفلام نجيب الريحانى ، فى خيال المرء ، بمناسبة أو من دون مناسبة !

أفلام نجيب الريحانى ، بالرغم من أن المشاهد ، من مختلف الأجيال ، وفى مختلف الأقطار ، يكاد يحفظها عن ظهر قلب ، إلا أن أحدا لم يمل مشاهدتها ... لقد مضى على بعضها أكثر من نصف قرن ، ومع هذا لم تفقد سحرها .. قدمت السينما العربية ، قبلها ، عشرات الأفلام ، أغلبها أصبح فى ذمة التاريخ .. وحققت بعدها ، مئات الأفلام ، والقليل منها صمد أمام اختبار الزمن .. لكن مجموعة نجيب الريحانى ، احتفظت بحضورها المتجدد .. أنها لا تزال تنبض بالحياة ، فلماذا ، وما « السر » ؟

عندما مثل نجيب الريحانى فيلمه الكبير ، الطويل ، الأول « سلامة فى

خير » لنيازى مصطفى ، عام ١٩٣٧ ، كان قد قطع شوطاً كبيراً ، عميقاً ، سواء فى الحياة أو الفن .

معظم الدلائل تشير إلى أن نجيب الريحانى ولد عام ١٨٨٧ .. والده ، العراقى الأصل ، كان تاجراً للخيول ، تزوج فتاة مصرية ، إسمها «لطيفة» وعاش معها فى إحدى حوارى حى باب الشعرية الشعبى ... تنقل نجيب الريحانى بين مدرستى « الفرير » و « الخرنفش » ، خلال طفولته وصباه ، فتعلم الفرنسية والعربية .. وقبل أن يتم تعليمه وجد نفسه فى الشارع عندما لم تتمكن أسرته التى تعرضت لنوبة من نوبات العوز ، ولم تتمكن من دفع مصروفات المدرسة .. وبعدها تخبط فى العديد من المهن الهامشية ، سافر إلى الجنوب ليلتحق بالعمل كموظف فى شركة السكر فى «نجع حمادى» .. وعلى أثر منازعات مع « الباشكاتب »تم طرده من الشركة ليعود خالى الوفاض إلى القاهرة .

عرف نجيب الريحانى ، فى مطلع حياته ، معنى البحث عن عمل ... فعبارة « لا توجد وظائف خالية » ، التى ستطالعنا لاحقاً فى أفلامه ، طعنته مراراً ، وهو يطوف فى أرجاء العاصمة ، طلباً للالتحاق بأى عمل .. أخيراً ، وجد وظيفة صغيرة « بالبنك الزراعى » .. حيث تعرف إلى زميل من عشاق المسرح : عزيز عيد .

## التعرف إلى عزيز عيد

وسرعان ما اندلعت الخلافات بين نجيب الريحانى وعزيز عيد من ناحية ، وإدارة البنك من ناحية أخرى .. فالفنانان ، عرفا طريقهما إلى الأبواب الخلفية للمسارح ، ذلك أنهما ، عن طريق أحد متعهدى الكومبارس ، كانا يتحركان ضمن المجاميع فى الفرق الأجنبية التى تقدم عروضها فى القاهرة ،



نجيب الريحاني

ثم يواصلان سهراتهما ، فى الحديث حول المسرح ، حتى مطلع الفجر ، مما يؤدى إلى ذهابهما متأخرين إلى عملهما بالبنك الزراعى .. والأدهى إنهما يستكملان بحماسة ، حديثهما عن الفن ، فى مكان العمل .

ومرة ثانية ، يطرد نجيب الريحانى من « الوظيفة » .. ومعه زميله الحميم ، عزيز عيد .. وبالطبع ، اتجها نحو المسرح .. التحقا بفرقة « عكاشة » التى دأبت على تقديم « الميلودرامات الغارقة فى الحزن والدموع » .. ولم يكن عمل نجيب - عزيز يدخل فى متن العرض المسرحى ، ولكنه كان ملحقا به ، فتخفيفا للتعاسة التى تشيعها « الميلودرامات » ، أسند إلى الثنائى مهمة تقديم فاصل فكاهى ، بعد انتهاء المسرحية .. وكان « الفاصل » أقرب إلى التهريج .. كل منهما يمسك بمقشة ويضع طرطوراً على رأسه ويخرج لسانه ويهز جسمه ويتصادم مع زميله .

ما أبعد هذا الابتذال عن النصوص الفرنسية التى يلتهمها الصديقان.. هذا ما أدركه نجيب الريحانى وعزيز عيد .. وبالتالى قررا أن ينشئا فرقة مسرحية خاصة بهما ، وفعلاً ، ظهرت فرقة « عزيز عيد » التى ضمت من بين أعضائها روز اليوسف وحسن فايق وأمين عطا الله وأمين صدقى .. وقدمت روايات فرنسية للكاتبين « فيدو » و « ساردو » مثل « خللى بالك من أميلى » و « ياست ما تمشيش كده عريانة » و « المشعوذ بلفدور » . فى الأجواء المضطربة للحرب العالمية الأولى ، ومع امتلاء « المسارح » و « الملاهى الليلية » بجنود الاحتلال ، بدأ الانحسار الكبيرللعروض المسرحية ، المتمتعة بقدر ما من الجد .. فالجنود ، وأغنياء الحرب ، يريدون الرقص والغناء والفواصل الفكاهية ، ذات الطابع التهريجى .

وإلى جانب المتاعب المالية التى أصبحت تهدد فرقة عزيز - الريحانى ، بدأت الخلافات تنشب بينهما .. وهى خلافات فنية ، موضوعية ، قبل أن تكون ذاتية ، شخصية .

كان عزيز عيد يرى إنه طالما تم الاعتماد على نص أجنبى ، فإن الأمانة تقتضى أن يقدم النص كاملاً ، وبدقة .. بأجوائه الأجنبية ، وديكوراته التى يشير إليها الكاتب ، وأشخاص الرواية أنفسهم ، بأبعادهم النفسية والاجتماعية ، وبأسمائهم الحقيقية .

لكن نجيب الريحانى آمن بأن « العرض المسرحى » ، طالما سيقدم لجمهور مصرى ، فلابد من تمصيره ، وإعادة صوغه ، بالإضافة والحذف ، وتطويعه ، بحيث يتلاءم وذوق ومزاج الجمهور الجديد ، وأن تكون أجواؤه وديكوراته ، وشخصياته ، مصرية تماما .

وهذه القضية الفنية الخصبة ، وإن كانت قد أدت إلى انفصال الصديقين ، مرحليا ، إلا أن طرفيها كانا على حق ، وحققا الكثير للمسرح العربى .. فالطريق الذى سلكه عزيز عيد ، المخرج النابه ، الموهب ، لم يرتق بحرفيات العرض المسرحى فحسب ، عندما حقق « الملك لير » لشكسبير و « الجريمة والعقاب » لدوستويفسكى و «سافو» لألفونس دوديه و «الشعلة المقدسة» لسومرست موم ، بل وارتقى بمستوى أداء عشرات الممثلين ، الذين كان عليهم تفهم واستيعاب الانفعالات الحادة ، المتضاربة ، فى تلك الشخصيات التى يتقمصونها ، والمكتوبة بمهارة لم تكن النصوص العربية المسرحية ، وصلت إليها بعد .

فى المقابل ، سيقدم نجيب الريحانى شخصية « كشكش بك » المأخوذة من قلب واقع الحرب العالمية الأولى ، ناقدا عبرها بعض الأوضاع ، ثم

سيلتقى لاحقا ، الزجال المرهف ، كاتب الحوار الذكى ، بديع خيرى الذى سيمصر معه عشرات المسرحيات الفرنسية ويكسوها بلحم ودم وروح شعبية وستصبح زادا للفرقة التى ستنشأ فيما بعد ، وستحمل اسم «فرقة نجيب الريحانى».

## « كشكش بك » .. مجرد مرحلة

بسبب « كشكش بك » ، عمدة كفر البلاص الطيب ، الساذج ، تعرض نجيب الريحانى لهجوم عنيف ، لا يزال يتردد صداه حتى الآن .

« كشكش بك » يعبر واقعيا عن الثراء المفاجىء الذى أصاب بعض أغنياء الريف ، تجار القطن ، مع بدايات الحرب العالمية الأولى .. وها هو العمدة يصل إلى القاهرة ، بعباءته ولحيته .. وبدلا من أن يقضى حاجة أبناء قريته ، يتجه إلى الملاهى الليلية حيث الخمر والنساء والرقص والغناء ، فيفقد ماله أو يكاد .. ويعود أخيرا إلى بلدته تائبا ، يعض بنان الندم .

الواضح أن نجيب الريحانى أسرف فى « العروض » على حساب القيمة النقدية ، أو الفنية للعرض .

كتب مصطفى لطفى المنفلوطى هجائية عنيفة ، بعنوان « الملاعب الهزلية » ، جاء فيها « لو أن جماعة من الزامرين وآخرين من الطبالين وآخرين من القرادين وجماعة غيرهم من المداحين والبهلوانية والحواة وبقية السائلين الذين يمرون بأبواب المنازل كل يوم ضاجين صارخين فلا نلقى لهم بالا ولا نعيرهم أذنا اتفقوا فيما بينهم على أن يكونوا جماعة واحدة ويدا واحدة فى مكان واحد لكانوا هم بعينهم جوق كشكش والبربرى وشرفنطح .. وألطف كلمة سمعتها فى هذا الشأن قول بعض المفكرين : كان الشر مفرقا فى أنحاء البلد فجمعه كشكش فى مكان واحد » .

وقد يلمس القارىء بعض القسوة فى مقالة المنفلوطى ، الواردة فى الجزء الثالث من « النظرات » ، والتى يصف فيها عروض الريحانى « بالمقاذر العامة » ، والتى تنتهى بالدعوة التالية ، الموجهة إلى معشر الطلبة « أهدموا هذه الأماكن هدما بالأعراض عنها واحتقارها ، ثم قفوا بعد ذلك على أطلالها البالية هاتفين صائحين صياح الظافر المنتصر قائلين : ها قد نجت الأمة من خطر عظيم ، وها نحن قد قمنا جميعا بالواجب علينا لوطننا » .

فى مقابل الكتيبة التى نقدت الريحانى نقدا عنيفا : يحيى حقى ، سعد الدين وهبة ، صلاح عبد الصبور ، فاروق عبد القادر ، على سبيل المثال ، تنهض دراسة الدكتور على الراعى « فنون الكوميديا .. من خيال الظل .. إلى نجيب الريحانى » ، لا لتضع نجيب الريحانى و « كشك بك » فى ميزان النقد الدقيق فحسب ، بل لتبين . برحابه أفق ، ومنهج علمى صحيح ، مصادره وجذوره الكوميدية ، والأهم ، أن الدراسة ،تضع نصب عينيها تطور الريحانى فى مشواره الطويل .. يقول الراعى « لقد بدأت كوميديا نجيب الريحانى بداية شعبية صرفا ، استمدت وجودها من فصول الكوميديا المرتجلة التى عرفتها مسارح مصر ومقاهيها وأفراحها منذ أوائل القرن ، كما سنبين خلال تحليل بعض مسرحيات الريحانى - وبالإضافة إلى هذا - تمرس الريحانى خلال جولته مع فرقة - الشامى - الجوالة بحياة الناس ، ولمس عن كثب أحوالهم وعاش عيشة الفقراء منهم ، فعلمه هذا كيف يقترب من جمهوره فيما بعد ... باختصار ، تعلم الريحانى منذ البداية ، أن الكوميديا يجب أن تنبع من عرض مسرحى ناجح - على أن يسمح هذا العرض بالنقد الاجتماعى ، وبشىء من الفكر ، والعاطفة فى الوقت المناسب » .

عموما ، ومهما تباينت الآراء فى « كشكش بك » ، فإن هذه الشخصية ، لم تكن سوى مرحلة ، فسرعان ما تطورت وتبدلت مع السنوات التالية .

## مع .. سيد درويش وزكريا أحمد

عاش نجيب الريحانى حياة عاصفة .. عرف فيها الأفلاس التام ، والثراء الشديد ، ومثل العديد من زملاء جيله : عزيز عيد ، على الكسار ، يوسف وهبى .. ما أن يملك المال ، حتى يكون فرقة كبيرة ، وينشىء مسرحا مجهزا على أحداث طراز .. يصرف بسخاء وبذخ على عروضه .. هكذا ، إلى أن يفلس ، ويبدأ مشواره من جديد .

وضع نجيب الريحانى كل ثروته فى « مسرح الاجبسيانة » عام ١٩١٨ ، ليقدم عليه مسرحيات من النوع الاستعراضى ، يقوم بكتابتها بديع خيرى ، وتعتمد على « أغان » شهيرة ، معروفة سلفا ، يتم تقديمها على خشبة المسرح ، وسط مجموعات من الراقصات ... والتفت بديع خيرى إلى ملحن موهوب بدأ صيته ينتشر فى القاهرة بعد قدومه من الاسكندرية : سيد درويش .. الذى أنضم إلى « فرقة الريحانى » ليقوم بتلحين الأغانى خصيصا للعروض .. وتطورت المسرحيات الاستعراضية بالضرورة لتصبح أوبريتات كاملة الشروط .

قدمت « فرقة الريحانى » فيما قدمته أوبريت « إش » التى كتبها بديع خيرى وإخرجها نجيب الريحانى ورصعها سيد درويش بمجموعة من ألحانه الوطنية التى عبرت بحق ، عن روح ثورة ١٩١٩ ، مثل لحن النشيد الشهير : قوم يا مصرى .. مصر دايما بتناديك .

لاحقا ، وبعد جولة نجيب الريحانى بفرقة صغيرة فى أميركا الجنوبية ، عقب افلاسه ، يعود محملا بالمال لينتج « العشرة الطيبة » التى كتبها محمد تيمور وبديع خيرى ، ولحنها سيد درويش ، حيث قام بإخراجها زميل الأيام الخوالى : عزيز عيد .

وإلى جانب سيد درويش - الذى اختطفته يد المنون وهو فى قمة عطائه - استعان نجيب الريحانى بزكريا أحمد ليلحن أوبريت « حكم قراقوش » ، التى تتضمن نقدا اجتماعيا ناضجا ، وأن كان قلم الرقيب - كما تشير الدكتورة ليلى أبو سيف فى كتابها عن نجيب الريحانى - جرى على الكثير من عباراتها .

ما أن جاء عام ١٩٣٧ تاريخ أول فيلم متكامل يقوم ببطولته نجيب الريحانى ، حتى كانت شخصيته الفنية قد اكتملت .. وقف على خشبة المسرح آلاف الليالى ، ممثلا ، مخرجا ، منتجا ، ومغنيا أيضا .. بل ووقف أيضا أمام الكاميرا فى بعض الاسكتشات القصيرة « صاحب السعادة كشكش بك » الذى أخرجه توليو كيارين عام ١٩٣٠ ، و « حواديت كشكش بك » الذى أخرجه كارلوبوبا عام ١٩٣١ ، و « ياقوت » الذى أخرجه روزبيه فى فرنسا عام ١٩٣٤ ، و « بسلامته عاوز يتجوز » لاسكندر فيركاش عام ١٩٣٦ ... ولولا السينما ، ذلك الاختراع العظيم ، لما تعرفنا إلى طريقة أداء نجيب الريحانى ، ولظلت ملامح أسلوبه مغلفة بالضباب ، بين سطور الكتب والمجلات .

## على الشاشة

على الرغم من تحفظات الكاتب الكبير يحيى حقى على مسرح نجيب الريحانى ، إلا إنه يعترف له « بموهبة الحضور » التى يقول عنها « لا يكاد

صاحب هذه الموهبة يظهر على المسرح وقبل أن ينطق بحرف ، أو يأتى بإشارة ، حتى يستبد بالنظارة و يجذب اليه قلوبهم ووجوههم وعيونهم ، فتنبسط أساريرهم وتطيب نفوسهم ويزول عنهم الهم والغم ويتعالى الضحك والقهقهة ، بل قد يضحكون لقول لا يسمعونه وقد يسأل أحدهم جاره بعد ذلك عن النكتة التى فاتته وضحك لها ... هذا النوع من العشق والوله يعلو عن كل منطق متزمت ، أو تحليل محرور » .

لكن إلى جانب « موهبة الحضور » . ثمة أشياء أخرى .. فأفلام نجيب الريحانى ، التى كتب قصصها وحوارها مع صديقة الأبدى ، بديع خيرى ، تعتمد على شخصية ثابتة ، غير جامدة ، واضحة المعالم ، بسيطة ، سيتجاوب معها القطاع الأوسع من الجمهور .

نجيب الريحانى فى « سلامة فى خير » الذى أخرجه نيازى مصطفى ، العائد حديثا من ألمانيا ، عام ١٩٣٧ يؤدى دور العامل الأمين ، الطيب ، الذى تسوقه الظروف إلى تقمص شخصية حاكم دولة أجنبية .

فى « سى عمر » ١٩٤١ لنيازى مصطفى يجد نفسه متواطئا - وهو الفقير - فى انتحال شخصية شبيه له ، شديد الثراء .

فى « لعبة الست » لولى الدين سامح ١٩٤٦ ، يجسد الريحانى فى تصرفاته ، معنى الإخلاص .. ينتشل الفتاة الجميلة من زيجة إجبارية ، وتصبح نجمة سينمائية شهيرة .. وبالطبع تطلب منه الطلاق ، فلا يستطيع ، ولا يقبل ، إلا أن يلبى .

فى « أحمر شفايف » الذى أخرجه ولى الدين سامح ١٩٤٦ ، يرق قلب نجيب الريحانى المرهف ، تجاه فتاة بسيطة ، وتكاد تتدهور حياته كلها ، لكنه لا يتوقف عن محبة الآخرين .

فى « أبو حلموس » لإبراهيم حلمى ١٩٤٧ ، يجد نجيب الريحانى - الكاتب المعين حديثا فى عزبة باشا - نفسه فى مجتمع لا أخلاق له ، ويحاول ، بكل طاقته ، أن يقاوم .

فى «غزل البنات» لأنور وجدى ، يظهر نجيب الريحانى كمدرس فقير ، يعيش فى حلقات من التعاسة ، ولكن الحظ يبتسم له عندما يذهب لتدريس ابنة الباشا .. قلبه ينفتح لها ، فهى الجميلة ، الصغيرة ، وبالطبع ، يطوى صدره على حبه الكبير .

هذه الأفلام الستة ، تبين بجلاء ، أسلوب نجيب الريحانى الآسر ، فوجهه ، بملامحه الغليظة ، يعبر ، على نحو مرهف ، وبطريقة خاصة ، عما يدور فى أعماقه من انفعالات ... ويتمكن نجيب الريحانى ، عادة ، من أن يقنعك بمدى الأحزان المعتملة فى قلبه ، عن طريق ابتسامة !

ويتميز الريحانى بما يمكن أن تسميه « يقظة العواطف » ، فمشاعره لا تعرف البلادة .. ثمة حماسة ما تجعله ، دائما ، فى حالة « نشاط انفعالى » .. فاحساسه بالمكان والأشخاص وحركة الآخرين ، على درجة كبيرة من الرهافة .

فمثلا ، عندما يدخل مع رئيس عصابة ، عبد الفتاح القصرى ، فى قاعة واسعة ، يتسلل الخوف إلى نفسه ، خطوة خطوة ، مع تحركات رئيس العصابة المريبة ، وتزداد كلما وقع نظرة على آلة حادة من الآلات المعلقة على حائط .. وتصل إلى الذروة بعد أن ينكل رئيس العصابة بإثنين من رجاله ، ويشير إلى « شاكوش » خشبى بالغ الضخامة ، متحدثا عن قيمته فى تأديب الآخرين .

لا يعبر نجيب الريحانى بوجهه فقط ، أو صوته الذى يخرج عادة من

القلب ، ولكن عن طريق اللفتة ، والحركة ... فخطواته المرتبكة ، وهو يدخل قصر الباشا فى « غزل البنات » ، تعبر تماما عن وضعه الطبقى ، والنفسى.. ويتأكد هذا الوضع فى انكسار نظراته والانحناء المؤدبة ، كلما اقترب منه أحد العاملين فى القصر .

وإذا كان الريحانى يتمتع بالقدرة على التحدث ، بصدق ، للآخرين .. فإن قدرته الأهم ، والأكثر ندرة ، تتمثل فى طريقة اصغائه للآخرين .. إن الكلمات تقع على صفحة نفسه كما لو كانت ريشة تعزف على أوتار آلة موسيقية .. كل جملة يسمعها ، تترك صدى « انفعاليا » يتبدى بوضوح على ملامح وجهه .. فمثلا ، فى « غزل البنات » ، يصغى ، بكل وجدانه ، إلى كلمات الشابة الجميلة ، الرقيقة ، التى تعدد مزاياه ، ويعتقد ، وربما يتمنى ، إنها تحبه .. وها هو الأشراق يفيض من وجهه المترع بالمحبة .. وللحظة تحسبه يسبح فى أجواء حلم بعيد .

ويصل الريحانى إلى أرفع المستويات وأرقاها ، فى المشهد الذى يستمع فيه إلى أغنية « عاشق الروح» فى « غزل البنات » .. هنا تبدو الكلمات ، واللحن ، وأداء محمد عبد الوهاب ، كما لو أنها جميعا ، تنفذ إلى قلب المدرس ، العجوز العاشق ، الجريح ، الذى يحاول ، بكل إرادته ، ومرارا ، أن يمنع نفسه من البكاء .. ولكنه ، فى النهاية .. لا يستطيع .

ولعل منطقة الصفاء الروحى ، التى تعقب الانتصار على الذات ، من أفضل المناطق التى يعبر عنها نجيب الريحانى ... فى « لعبة الست » ، تضغط عليه زوجته ، تحية كاريوكا ، بالترهيب والترغيب ، لكى يطلقها .. فهى الآن ، نجمة سينمائية كبيرة .. ويحاول الريحانى ، بكل جوارحه ، أن

يستبقيها كزوجة .. ها هى تكتب له « شيكا » « بألفى جنيه » .. وبينما هو يجلس على الكرسى ، يشعرنا ، أن فكرة قد طرأت أخيرا على عقله ، جعلته أقل قلقا وأكثر اطمئنانا.. وتتحول الفكرة إلى فعل : يمزق «الشيك» ، يرمى عليها يمين الطلاق ، بصوت يضع فيه بقايا حبه .. وها هو ، بصفاء نفسى ، يواجه الحياة بابتسامة لا تعرف الضغينة أو الحقد ، ولا تعترف بالهزيمة ، ولكنها تعبر ، مع بقية ملامح الوجه المرهق ، المنهك ، عن نوع فريد من الكبرياء ؛ والأحساس النبيل بالانتصار على الذات .. والأمل فى أن يأتى الغد .. أجمل وأبهى من اليوم .

ربما هنا .. يكمن قبس من سر « نجيب الريحانى » ، وأفلامه ، التى لا تزال ، وستظل ، نابضة بالحياة .

# يحيى شاهين

# « هيثكليف » السينما المصرية

في الكثير من الأحيان .. يرتبط الممثل الكبير بدور معين .. كما لو أن مواهبه ، وقدراته ، وجدت شروط تألقها ، وإنطلاقها .. وكما لو أنه خلق لهذا الدور بقدر ما خلق الدور له .

تاريخ فن السينما ، يعبر ، بوضوح وبلاغة ، عن هذه الظاهرة .. سواء على المستوى العالمي أو المحلي .. وسواء في مجال المسرح أو السينما .

سارة برنار .. الممثلة الفرنسية التي يصفها كتاب عصرها « بالنابغة » و « العبقرية » ، سحرت جمهورها ، داخل وخارج بلادها ، بمعظم الأدوار التي أدتها على خشبات المسارح .. لكنها ، وصلت إلى درجة رفيعة من الإكتمال ، عندما تقمصت شخصية هاملت .

وبرغم أن أورسون ويلز ، المفتون بتراجيديات وليم شكسبير - قدم العديد من أبطالها - فإن أداءه لدور « عطيل » ، في الفيلم الذي كتبه وأخرجه بنفسه ، يعد إنجازه الأكثر أهمية والأعمق تأثيرا ، من بقية أعماله .. المهمة ، المؤثرة .

كذلك الحال فى مصر. لمعت روز اليوسف فى أدائها ، الذى أبهر جمهور مسرحها ، لشخصية الصبى « دافيد كوبر فيلد » ، المعدة عن رواية تشارلز ديكنز التى تحمل ذات العنوان .

وإذا كان يوسف وهبى وجد فى « راسبوتين » تلك الشخصية العاتية التى تمنحه فرصة تأكيد قدراته على أكمل وجه ، حسب مفاهيمه وقيم عصره ، فإن أداء أمينة رزق « لغادة الكاميليا » الذى أسال دموع المتفرجين ، فى الثلاثينات ، أكد حضورها القوى كواحدة من أهم الممثلات لعقود طويلة قادمة .

المتأمل لتاريخ النجوم ، أو الممثلين الذين أصبحوا كبارا ، يجد أن الواحد منهم ، يعيش فى البداية متخبطا فى أدوار قد تكون جيدة أو رديئة لكن فى لحظة ما ، كما لو كانت موعدا مسبقا تتاح له فرصة أداء ذلك الدور الذى ينطلق به إلى آفاق ، ربما كان من المتعذر أن يصل إليها .. لولا تحقق هذا الموعد .

بالنسبة ليحيى شاهين .. جاء هذا الموعد فى ٣٠ أكتوبر ١٩٤٤ .. عندما وقف على خشبة المسرح ليؤدى دور البطولة فى مسرحية « مرتفعات وذرنج » .. وعن هذه الليلة ، كتب مخرجها ، فتوح نشاطى ، فى مذكراته « ظهرت مرتفعات وذرنج على مسرح الأوبرا ونجحت نجاحا أسطوريا ، ومثل الجميع أدوارهم - كالملائكة - كما يقول الفرنسيون ، وعلى رأسهم يحيى شاهين الذى عايش دور هيثكليف معايشة عميقة رائعة .. ولد فى تلك الليلة وفى الليالى اللاحقة ممثلا كبيرا لم يلبث رجال السينما أن تخاطفوه خطفا » .



يحيى شاهين

والواضح أن « هيثكليف » توغل فى شرايين يحيى شاهين ، وقبع فى قلبه وعقله .. بل ويمكن القول بأنه ، على نحو ما ، طبع ممثلنا بطابعه .. ففى الكثير من أدواره ، يلمس المتابع له ، أصداء من تلك الشخصية التى توافق يحيى شاهين معها ، واستوعبها بقدر ما استوعبته .

ثمة أسباب .. قد تكون واعية أو غير واعية ، لعشق ممثل لدور معين.. فسارة برنار على سبيل المثال ، تفسر هيامها بشخصية هاملت ، قائلة «كثيرا ما سئلت عن حبى لتمثيل أدوار الرجال ، خاصة دور هاملت على دور أوفيليا . أنا لا أوثر ، فى الواقع ، أدوار الرجال ، بل أوثر عقولهم . ولقد إستهوتنى شخصية هاملت بالذات ، من دون سائر الشخصيات ، لأنها أكثرها إبتكارا ، ودقة ، وعذابا ، وإن كانت أبسطها فيما يتعلق بوحدة الحلم » .

إذن .. فلماذا « هيثكليف » بالذات .. بالنسبة ليحيى شاهين ؟

« مرتفعات وذرنج » .. رواية إميلى برونتى الوحيدة .. إستخف بها النقاد فى البداية ، وعاملوها بإهمال ، يشوبه بعض الإزدراء .. ولكن ، بمرور الوقت ، فرضت الرواية نفسها .. وأخذت تلفت الأنظار إلى أصالة عالمها ، وتوغلها فى أحراش أبطالها ، فضلا عن قوة عواطفها .

بطلها ، هيثكليف ، المتجهم ، العنيف .. دامى القلب ، المهزوم ، الفقير ، المرفوض فى البداية من قبل حبيبته «كاترين» ، وأسرتها الغنية .. يختفى منسحبا طوال ثلاث سنوات يعود بعدها وقد أصبح ثريا وها هو يندفع محموما ليثأر من الذين أذلوه وأهانوه ، بما فيهم « كاترين» نفسها ، التى تزوجت وغدت أما ، ولكن المرض تمكن منها .. إن هيثكليف الذى

أصبح قلبه نهبا لإنفعالات حادة ، متناقضة ، تجمع بين الحب الهائل والحقد العاصف .. تتنازعه الرغبات : يريد أن يمتلك حبيبة لم تعد له ، وأن ينتقم من العالم كله .. إنه يكره ، ويتعذب .. يعشق ، ويدمر ، ويذيق حبيبته ألوانا من الألم .. هو أقرب إلى الوحش الجريح ، يكاد يقترب من حافة الجنون مع النهاية .. عندما تموت حبيبته « كاترين » ، بين ذراعيه .

وجد يحيى شاهين فى هذه الشخصية التى تجمع بين منتهى الرقة ومنتهى الخشونة ضالته .. وفيما يبدو أنه قام بأدائها على نحو أرضى ذوق الجمهور والنقاد .. فقد كتب عنه « .. ويحيى شاهين أثبت أن فى شباب الفرقة القومية عناصر صالحة للقيام بأعظم الأدوار .. فله تهنئتنا » .

هذا الدور الكبير ، هو « جوهر » أدوار يحيى شاهين .. فأدواره فى مستوياتها الأفضل ، فى عشرات الأعمال التالية ، يعد تنويعات متباينة على هذا الدور الذى يبدو أقرب إلى اللحن الرئيسى فى المعزوفة الموسيقية .. بل ويمكن القول أن الكثير من الوجوه التى جسدها ، هى أقرب إلى الأقنعة التى مهما إختلفت درجة شفافيتها ، فإن ملامح «هيثكليف» ، تظل واضحة ، تحتها .

وليست مصادفة أن يختار يحيى شاهين « مرتفعات وذرنج » لينتجها ، سينمائيا ، ويقوم ببطولتها ، على الشاشة ، بعد أكثر من عشر سنوات ، منذ قدمها ، على خشبة المسرح ، وذلك فى فيلم « الغريب » الذى اشترك فى إخراجه كمال الشيخ .. وفطين عبد الوهاب .

من ناحية أخرى ، فى أحاديثه الصحفية ، ومقابلاته التليفزيونية .. يذكر يحيى شاهين ، ويتذكر ، وقائع ومواقف وطرائف ، من التى حدثت

إبان أدائه المسرحي لشخصية « هيثكليف » .. كما يلقى ، بتأثر ، سطور منها .. مما يعنى بوضوح ، أن تجاوبه ، كان واستمر ، كاملا ، مع بطل « مرتفعات وذرنج » .

لكن : هل أدى يحيى شاهين شخصية « هيثكليف » فى العرض المسرحى ، بذات الطريقة الهادئة ، العميقة ، التى أدى بها ذات الدور ، فى الفيلم السينمائى ؟

تحدثت أمينة رزق عن أجمل أدوارها ، فقالت « كاترين فى مرتفعات وذرنج .. كنت أيامها ألعب التنس وأمارس رياضة العدو ، وإستفدت من مهاراتى ولياقتى البدنية .. كان الدور الذى بهرنى لفتاة شغوفة بالحياة . أقرب إلى العاصفة .. لا تستقر فى مكان . تنطلق هنا وهناك .. وتندفع كفرس لا لجام له .. لقد أحببت هذا الدور . وحاولت أن أرى شخصيتها فى عيون الآخرين .. وأفادتنى هذه الزيارة ، فكاترين مثلا .. أقرب إلى الحلم الغامض ، الرائع ، المستحيل ، فى عينى هيثكليف ، الذى ظل يحبها بجنون ، طوال حياته .. قام يحيى شاهين بدور هيثكليف .. وفى مشهد النهاية ، عندما ألفظ أنفاسى الأخيرة بين يديه ، يجأر بالصراخ وهو يقول : سأظل أحبك وأضرب .. أحبك وأضرب .. أحبك وأضرب .. فيستبد به الانفعال إلى الدرجة التى يضربنى فيها بكفيه المتكورتين اللتين تنهالان على بطنى مع كل كلمة - وأضرب - وكنت أتحمل الألم دون أن أصرخ » .

من ناحيته ، يحكى يحيى شاهين ، أكثر من مرة كيف أنه ، فى إحدى الليالى ، جذب الملاءة التى تنام عليها كاترين مما أدى إلى وقوع أمينة رزق على الأرض حيث إرتطمت رأسها بخشبة المسرح .. لكنها تحملت الصدمة

بجلد ، ولم تنبث ببنت شفة .. ولم تشتك بعدها .. كل ما سألت عنه : هل كان الجمهور راضيا هذه الليلة ؟

الواقعتان السابقتان توحيان بأسلوب أداء يحيى شاهين ، حينذاك ، والذى تهيمن عليه الإنفعالات ، أكثر مما يسيطر هو عليها .. وهو الأسلوب الذى كان لا يزال سائدا ، فى تلك الفترة .. برغم أن الأسلوب الأكثر واقعية ، البعيد عن المغالاة ، كان يحاول أن يشق طريقه .. ربما بصعوبة .. ولكن بخطوات واثقة ، راسخة .. وسيصبح يحيى شاهين نفسه ، لاحقا ، فى الأفلام التى أخرجها أحمد ضياء الدين ويوسف شاهين وصلاح أبو سيف ، على سبيل المثال لا الحصر ، من معالم الأسلوب الواقعى ، الذى سيكتب له التسيد والإنتصار .

إذن .. يمكن القول ، بلا تعسف ، أن يحيى شاهين ، فنان مخضرم .. بمعنى أنه ، فى تاريخه الفنى الطويل .. عاصره التغيرات الكبيرة .. العميقة التى حدثت بالضرورة فى فن التمثيل .. منذ الثلاثينيات ، حتى الآن .. وإن كان من الصعب أن نتابع تطورات يحيى شاهين ، كممثل ، من خلال المسرح .. إلا عن طريق مذكرات وتقييمات المعاصرين لتلك العروض .. فإن الأمر يختلف بالنسبة للسينما ، حيث تتوفر الكثير من الأفلام التى شارك فيها يحيى شاهين .. قبل وبعد « مرتفعات وذرنج » .

## خطوات .. أولى .

جاء يحيى حسن شاهين - وهذا إسمه - إلى السينما من عالم المسرح .. فى عام ١٩٣٥ إلتقى بالممثل العجوز إدمون تويما فى مكتب مدير شركة نسيج بنك مصر .. كان يحيى شاهين قد تخرج بتفوق من مدرسة الفنون

التطبيقية ، وتم ترشيحه للسفر إلى « لانكشير » فى بعثة لدراسة فن النسيج .. وبينما هو يعد آخر أوراقه فى المكتب المذكور ، عرض عليه الممثل المترجم ، المهتم بالمسرح والسينما ، الذى كان حاضرا بالصدفة ، أن يلتحق بالفرقة القومية المنشأة حديثا ، والتى سترعاها الحكومة ، والتى تبحث عن وجوه جديدة ، شابه .. ووافق يحيى شاهين فورا .. وبدلا من أن يذهب إلى إنكلترا .. ذهب إلى « الفرقة القومية » .

فى مكتب مدير الفرقة ، بدار الأوبرا ، الشاعر خليل مطران ، وقع عقد العمل ، حيث كان أجره ثلاثة جنيهات شهريا .

يحيى شاهين ، الذى عاش بحارة السقايين بعابدين وتوفى والده قبل أن يبلغ الثلاثة عشر عاما .. ولأن أسرته الشعبية كانت متواضعة الحال ، لذا أصبح من الصعب عليه إستكمال دراسته .. ولكن ، بإيعاز من والدته ذات الصلابة الروحية ، ذهب إلى مكتب وزير المعارف « حلمى عيسى » .. وظل متربصا فى الطرقات حتى رآه خارجا من مكتبه .. جذبه من كم جاكتته وقال له : ياسيدى الوزير .. أبى مات ونحن فقراء ، وأنا .. أريد أن أتعلم .. ولكن مصاريف المدرسة ثقيل على أمى .

وافق الوزير أن يتعلم الصبى مجانا ، بشرط عدم الرسوب .. وبالطبع ، وافق يحيى شاهين الذى كان عليه أن يكون جادا ، صارما مع نفسه ، دؤوبا فهو قد أدرك تماما أنه ليس أمامه سوى فرصة واحدة .. إذا لم ينجح فيها ، فإن هذا لا يعنى مجرد فشل .. ولكن تهديدا لمستقبله كله .

هذه الوقائع تعبر عن الملامح الجوهرية ليحيى شاهين .. إن إدمون تويما ، وخليل مطران ، بلا ريب ، أدركا مما تتمتع به شخصية الممثل الجديد ،

من حضور عميق ، مؤثر .. وجرأة واضحة ، تبعث على الثقة ، مدعمة بوجه على درجة كبيرة من الصفاء ، والحيوية ، وإتساق الملامح .. فضلا عن حماس ، وإيمان بالذات ، وإستعداد للعمل ، بلا كلل .. ولم تخب تقييمات وتوقعات إدمون تويما .. وخليل مطران .

عايش الممثل الجديد كبار الفنانين حينذاك : جورج أبيض ، حسين رياض ، فؤاد شفيق ، أحمد علام ، عباس فارس ، سراج منير ، زكى رستم .. ومن السيدات : دولت أبيض ، زينب صدقى ، فاطمة رشدى ، عزيزة أمير ، زوزو حمدى الحكيم ، نجمة إبراهيم ، روحية خالد .

بشغف ، تابع الممثل الناشىء ، فى البروفات ، توجيهات وملاحظات المخرجين المثقفين الذين ضمتهم الفرقة : زكى طليمات وفتوح نشاطى وعزيز عيد .

وتعرف فى هذه الفرقة « المدرسة » على روائع المسرح العالمى : « أوديب » لسوفكليس ، « الملك لير » و « لويس الحادى عشر » و « تاجر البندقية » لوليم شكسبير ، « السيد » لكورنيل ، « أندروماك » لراسين ، « الجريمة والعقاب » المأخوذة عن رواية لدوستويفسكى .. بالإضافة إلى المسرحيات المحلية .. مثل « أهل الكهف » « لتوفيق الحكيم » ، و « قيس وليلى » لأحمد شوقى ،

وبالطبع لم تسند ، فى هذه المسرحيات ، الأدوار الأولى .. ولكن الأدوار الصغيرة فقط .. ولعل درس المثابرة ، والجدية ، والصرامة ، الذى تعلمه صغيرا هو الذى مكنه من الإنتظار ، طوال تسع سنوات ، حتى واتته أهم محطة فى مشواره الفنى .. عندما أسند له فتوح نشاطى ، بطولة مسرحية « مرتفعات وذرنج » .

فى السينما كما فى المسرح ، كانت الأدوار الهامشية ، والصغيرة ، من نصيبه .. ولكن ، بعد « مرتفعات وذرنج » بدأت البطولات .. « راوية » أمام كوكا ومن إخراج نيازى مصطفى ١٩٤٦ ، والذى سيسند له ، فى العام التالى بطولة «سلطانة الصحراء» أمام كوكا أيضا .. ثم «ليلى العامرية» فى العام الذى يليه .. وفيما يبدو أن نيازى مصطفى ، وجد فى قوة ومتانة بنيان يحيى شاهين ، فضلا عن جهارة صوته ، ما يلائم الأدوار البدوية ، بتلك اللهجة الفريدة التى برع فى صياغتها بيرم التونسى ، وكانت من أهم أسباب إنتشار الفيلم المصرى خارج الحدود .. فى المشرق العربى ، والمغرب العربى .

ويصف أنور وجدى ، بذكائه المتوقد ، فى مقاله له بمجلة « الفن » - ٢١ سبتمبر ١٩٥٣ ، أداء نجوم تلك الفترة ، حيث يقول عن يحيى شاهين «أنه عاش فى كثير من أدواره فى الصحراء والغابات والرمال والجبال ، أخذ معه من الجبال والرمال والصحارى أشياء كثيرة يعيش بها بيننا الآن .. فهو العربى الذى يلبس - بدلة - وترك الجمل ليركب سيارة - إن يحيى ممثل مسرحى مجيد . ولا يزال ممثلا مسرحيا مجيداً » .

وعلى الرغم من بعض المغالاة فى رأى أنور وجدى ، إلا أنه لمس نقطتين صحيحتين .. تتعلق الأولى بالأداء المسرحى الذى ظل ملازما ليحيى شاهين ، لفترات طويلة .. شأنه فى هذا شأن معظم النجوم الذين وفدوا إلى السينما من عالم المسرح .. والثانية تتمثل فى تلك « الشهامة العربية » التى سيظهر بها ، يحيى شاهين ، فى العديد من أفلامه .. حتى العصرية منها ، مثل « ابن النيل » ليوسف شاهين ، و « جعلونى مجرما » لعاطف سالم ، و « أين عمرى » لأحمد ضياء الدين .

بالنسبة للأداء المسرحى ، فى مرحلة ما بين الحربين - وهى الفترة التى إنضم فيها يحيى شاهين إلى الفرقة القومية - لا يكاد المرء يجد وصفا له أدق مما يقوله أستاذ الأساتذة زكى طليمات ، المعاصر لتلك الفترة ، وما قبلها .. وبعدها .. فى هذه المرحلة نضجت عناصر فى فن الأداء على نحو لم يكن قائما من قبل .. فالصبغة المحلية إتخذت طابعا واضحا وعميقا بفعل تصاعد الروح القومى وإمتلاء الذات المصرية بصفاتها الأصيلة .. وإذ صار الممثل يعمل فى خامات عربية محلية وليست كلها أجنبية ، فقد عمق فهمه وإنفعاله بما يجرى على لسانه ، كما إزداد تذوقا له وإستساغة ، فصار الأداء يجنح أكثر من ذى قبل إلى صدق التعبير وموضوعيته .. وكذلك إكتسب الأداء فى جملته الكثير من التلقائية ، ومن المرونة ومن الطابع الإنسانى » .

بالإضافة إلى التطور الذاتى ، للأداء المسرحى ، لاشك أن صناعة السينما التى دخلت ، وستدخل ، مرحلة الإزدهار ، كان لها أثر لا يستهان به ، فى مجال التمثيل .. فالمغالاة فى الأداء ، واستخدام الأيدى ، ورفع الصوت ، كلها أمور لم تعد لها ضرورة أمام الكاميرا التى يمكنها أن ترصد كافة الإنفعالات ، وأكثر قوة وسخونة ، عن طريق ملامح الوجه ، الأعمق إنباءً من الكلمات .

وهذا لا يعنى أن الخطابية قد اختفت من خشبة المسرح ، بل ولا حتى من شاشة السينما ، ذلك أنها ظلت موجودة ، فى كل من المجالين ، بدرجات متفاوته ، وإن كانت فى طريقها إلى الخفوت والتنحى خطوة فخطوة .

مع نجاح يحيى شاهين ، كممثل سينمائى ، قدم استقالته من الفرقة القومية ، بعد عامين من «مرتفعات وذرنج» ، ليتفرغ تماما .. للشاشة الفضية .

## الرسـوخ

تعددت أقنعة يحيى شاهين .. إكتشف فيه كل مخرج ملمحا من الممكن أن يحقق من خلاله معنى ما .. يجسد به بعدا خاصا فى شخصية يريد تقديمها فى فيلمه .. والبعض ، مثل يوسف شاهين ، المتسم منذ بدايته بالجرأة ، قدمه فى عدد من الوجوه ، على درجات متباعدة من الاختلاف : «إبن النيل » ، « سيدة القطار » .

« ابن النيل » ١٩٥١ .. الفيلم الروائى الثانى ليوسف شاهين .. يطالعنا يحيى شاهين فى دور فلاح يعيش مع شقيقه شكرى سرحان ، ووالداتهما ، فردوس محمد ، وإبنة عمها ، فاتن حمامة ، وهو بمثابة الأب ، أو رب الأسرة ، « ابن النيل » بحق يرتبط بالأرض ارتباطا مصيريا حميما ، على العكس من شقيقه الذى يحلم بالرحيل نحو الشمال حيث المدينة الكبيرة وفعلا يغادر قريته الجنوبية ليضيع فى العاصمة ، تاركا زوجته فاتن حمامه ووليده منها .. هنا ، ينهض يحيى شاهين حاضناً أسرته الصغيرة ، متبنياً الوليد ، عاملاً فى الأرض بذراعيه وعقله وقلبه .. إن يحيى شاهين يعبر فى « ابن النيل » بخطواته الواثقة ، وصوته الرصين ، ونظراته التى تجمع بين الطيبة والقوة ، عن الفلاح المصرى الجنوبى فى أصفى وأنبل حالاته ..

على النقيض من هذه الشخصية يظهر يحيى شاهين فى « سيدة القطار» ١٩٥٢ .. إنه هنا زوج المطربة الشهيرة « ليلى مراد » .. رجل فاسد حتى النخاع ، يدمن القمار إلى الدرجة التى لا يتورع فيها عن الإختلاس .. بل والتزوير ، ، ثم يحاول قتل زوجته التى أصيبت فى حادث

قطار ، بهدف الحصول على قيمة التأمين .. ولا يهتز قلبه وهو يفرق بين إبنته وزوجته .. يتجلى الشر في عينيه ، ويبدو إلى الوحش أقرب .. يعطى إحساسا بأنه من الممكن أن يفعل أى شيء فى أية لحظة .

وإذا كان يحيى شاهين ، مع يوسف شاهين ، جسد الطيبة والوفاء والرحمة وإنكار الذات ، فى « إبن النيل » .. والغدر ، بأبشع صوره ، فى « سيدة القطار » .. فإنه ، مع نفس المخرج ، يقدم شخصية متعددة الجوانب في « الأرض » ١٩٧٠ - من أجمل أفلام السينما المصرية - حيث أصبح اسم « الشيخ حسونة » ، فى الأذهان ، مرتبطا بيحيى شاهين .. إن الشيخ حسونة من شباب ثورة ١٩١٩ ، شأنه فى هذا شأن « محمد أبو سويلم » ، محمود المليجى ، و « الشيخ يوسف » ، عبد الرحمن الخميسى .. وكان من نصيب « الشيخ حسونة » أن يسافر إلى العاصمة ليدرس بالأزهر ويعمل بالمدينة الكبيرة ، الفاسدة .. مستمتعا بثمن أرضه التى يزرعها له الفلاحون .. وعندما تأتى لحظة الاختبار تتكشف معادن الناس .. لقد تقرر أن تستولى الحكومة على « الأرض » لتشق طريقا يصل إلى قصر الباشا .. ويعلن « الشيخ حسونة » أو يحيى شاهين ، بعزيمة ، ونزعة ثورية واضحة ، عن ضرورة أن تقف البلد كلها وقفة رجل واحد ... لكن عندما يعود إلى القرية ، ويلتقى بالباشا المناور ، الذى يلوح له بوعد بالغ الإغراء : لن تمس أرضك ... عندها ، يشعرنا يحيى شاهين ، وهو صامت ، أن « ثوريته » تبددت فى لحظة .. وأنه ، بلا تردد ، قبل الصفقة .. وها هو ، فى المشاهد التالية ، يبدو كما لو أنه يريد أن يرحل سريعا ، إلى المدينة ، هاربا .. من إحتمال إنكشاف أمره .. وبرهافة ، يقنع المتفرج بأنه يحاول ، بصعوبة ، أن يخفى عصبيته .. إنه من أفضل أدوار يحيى شاهين .

يشير نجاح يحيى شاهين فى أدائه لهذه الشخصية قضية مهمة .. تتمثل فى السؤال التالى : هل يستطيع الممثل ، مهما بلغت قدراته ، أن يحقق تفوقا ، فى عمل متواضع ؟

إن الإجابة تأتينا ، واضحة ، فى العديد من أدوار يحيى شاهين ، التى بذل فيها جهداً هائلا .. ربما أكبر مما بذله فى « الأرض » .. ومع هذا ، جاء النجاح محدودا ، باهتا .

كمثال .. دوره فى « هذا الرجل أحبه » لحسين حلمى ١٩٦٢ .. المأخوذة عن رواية « جين إير » للكاتبة الإنجليزية شارلوت برونتى ، شقيقة إملى برونتى ، مؤلفة « مرتفعات وذرنج » .

« جين إير » ، شأنها شأن « مرتفعات وذرنج » ، تدور فى بيئة غير مألوفة ، معزولة عن الحياة ، حتى بالنسبة للمجتمع الإنجليزى .. فما بالك عندما تتحول إلى فيلم « عربى » ، لم يمصر منها كاتب السيناريو حسين حلمى - وهو أيضا الذى أعد مرتفعات وذرنج سينمائيا - سوى أسماء أبطالها .. وحافظ على أجوائها الغامضة ، بسيول الأمطار ، والمدفأة الإنجليزية ، والخيول ، والقصور ، والشتاء القارس البرودة ، والملابس ذات الطابع الأجنبى .

بنزاهة ، يعلق كمال الشيخ ، فى حديث له مع محمد عبد الله ، بعد ما يقرب من العشرين عاما ، على إخراجه لفيلم « الغريب » قائلا « تعاقد معى يحيى شاهين لإخراج هذا الفيلم .. فى البداية وافقت لأن القصة مأخوذة عن رواية مرتفعات وذرنج .. وأثناء معايشتى لكتابة السيناريو ، شعرت أننى بعيد عن الشخصيات والجو العام .. أدركت أن الملامح المصرية غير

موجودة .. هذا بالإضافة إلى أن نفس القصة الأصلية سبق إخراجها فى فيلم أمريكى عرض بالقاهرة قبل ذلك بأربع سنوات .. وطبعا كلنا يعرف إمكانيات الفيلم المصرى .. هذا إلى جانب أن فيلم مرتفعات وذرنج نجح نجاحا كبيرا فى القاهرة .. وبناء على هذين السببين إعتذرت عن العمل .. وجاء إعتذارى بعد أن أخذ الفيلم مراحله التحضيرية .. ووجدت المنتج ، بطل الفيلم ، يحيى شاهين ، قد فوجىء بهذا القرار وحاول إقناعى .

ولكيلا أتخلى عن المسئولية إهتديت إلى فكرة إشراك أحد زملائى المخرجين ، وكان أن اشترك معى فطين عبد الوهاب .

كان بيننا تفاهم كبير جدا ، هذا التفاهم بنى على صداقة لها جذور سابقة .. إننا لم نختلف فى صياغة أى أمر أثناء إخراجنا لهذا الفيلم .

كان من الممكن أن تفشل تجربتنا هذه لو لم تتوفر بيننا علاقة توافق ، هارمونية ... من ناحية التطبيق أو التنفيذ الفعلى ، كنا فى البداية نجرى عدة بروفات .. ولو تطلب الأمر لفت نظر الممثل إلى بعد نفسى معين ، ونحن الإثنان - فى الأساس ، نكون متفاهمين ومتفقين عليه .. فكان يقوم أحدنا يلفت نظر الممثل أو توجيهه .. ولكن بعد أن تجرى البروفات بالحركة ، سواء حركة الكاميرا ، أو حركة الممثل ، وأيضا الأداء المصحوب بالحوار .. كانت تظهر أثناء البروفات ملاحظات جديدة ، فكان أى واحد منا يقود الممثلين ، دون أن يشعر الآخر بضيق » .

انتهى كلام الأستاذ .. وهو - الكلام - على درجة كبيرة من الأهمية ، فهو أولا يستحق التحية لسبب أخلاقى مرتين .. مرة لنغمة الإحترام من قبل كمال الشيخ للمخرج الراحل ، فطين عبد الوهاب .. ومرة لروح التعاون

الخلاق بينهما .. ثم ، لابد من الإشادة بتلك الجدية التى عامل بها المخرجان فيلمهما .. وفعلا ، جاء الغريب مميزا ، فى إحكامه الفنى .. فعناصره ، من تصوير إلى تمثيل إلى مونتاج إلى ملابس ، معتنى بها تماما ، حتى أن الفيلم يبدو مصقولا ، لامعا .

لكن الأهم أن كل هذا لا يصب فى نهر الواقع .. ويبتعد عن دفء الحياة .. « فالغريب » ، يبدور كما لو أنه معرض مبهر للطيور المحنطة .. تشاهدها من وراء زجاج بالغ النظافة .. نعم ، التحنيط تم على أكمل وجه .. إلا أنه فى النهاية مجرد « تحنيط » .. كل شىء موجود ، الجدران والناس والاكسسورات والمطر الغزير ، ولكن لا ينبض بالحضور .. إنه صورة ، قد تكون بديعة ، ولكنها ليست الحقيقة .

كذلك الحال بالنسبة « لهذا الرجل أحبه » ، ففى قصر منيف .. تتردد فيه أصداء صرخات مجنونة ، يعززها أندريه رايدر بطوفان مهول من الموسيقى التصويرية ، يطالعنا سيد القصر يحيى شاهين ، الذى يجمع بين حدة الطباع ، ورقتها .. السلوك الفظ ودماثة التصرفات .. الذى يتفتح قلبه المغلق ، المعتم ، على نسيم منعش ، وأشعة نور ، وأمل .. مجسدا فى تلك الفتاة العذبة ، الوافدة .. ماجدة ، التى تتحمل بجلد ، تقلبات هذا الرجل المتغير الأطوار ، الذى ينقلب من النقيض إلى النقيض فى المشهد الواحد .. وبتمكن حرفى ملفت للنظر ، يعبر يحيى شاهين عن تلك الإنفجارات العاطفية ، على نحو قد يبهر المتفرج .. ولكنه ذلك الإنبهار اللحظى الذى لا يأتى فى سياق عمل ينتمى إلى عالم المتفرج ، وبالتالى يفقد تأثيره ، بعد فترة .. مهما كان سحر التمثيل .

إذن ، فالممثل ، فى النهاية ، عنصر من عناصر العمل السينمائى .. لا يمكن أن يشع وحده بالضياء .. لذلك فإن أفضل أدوار يحيى شاهين ، ستجدها فى الأفلام ذات القيمة الحقيقية .

فى « زينب » لمحمد كريم ١٩٥٢ ، المأخوذ عن رواية محمد حسين هيكل الشهيرة ، والذى يعالج ، بعمق ، وعلى نحو مؤثر ، واحدة من القضايا المصرية الحقيقية - حينئذ على الأقل - حيث تعيش الفتاة بلا إرادة ، فلا تقترن بمن إختاره عقلها وقلبها .. ولكن يفرض عليها شريك حياتها فرضا .. وأمام راقية إبراهيم ، يقوم يحيى شاهين بدور الشاب الذى خفق قلبه بحبها .. وبادلته حبا بحب .. ولكنها تجبر على زوج لا تحبه فتمرض حتى تموت .. وعندما عرض الفيلم فى مهرجان برلين ، استقبل استقبالا طيبا ، وكتبت الصحافة النقدية ، حسب ما جاء فى مذاكرات محمد كريم التى أملاها على محمود على « إن راقية إبراهيم ويحيى شاهين قاما بتمثيل دور الحبيبين بمهارة ورقة أثرت تأثيرا عميقاً » وهذه « المهارة » و «الرقة » ليست قاصرة على البطلين فحسب ، بل تمتد إلى الفيلم ككل الذى وصف بأنه « كالنيل نفسه .. يمشى عريضا هادئا جادا دون عواصف مصطنعة أو فيضانات مغرقة » .

جدير بالذكر ، أن « ابن النيل » ليوسف شاهين ، لقى ذات التقدير ، عندما عرض فى أكثر من مهرجان .. ولعل تفسير محمد كريم لنجاح فيلمه ، فى برلين ، ينسحب على نجاح الأفلام الأخرى ، سواء خارج أو داخل البلاد ، يقول « وربما كان مناسبا هنا أن نشير إلى الأفلام التى نشترك بها فى مهرجانات خارجية .. ذلك أننا كثيرا ما نرسل أفلاما مقتبسة من أفكار

أجنبيـة يسـهل جدا على النقاد تبينها كما أنها تكون - بطبيعة الحال - بعيدة كل البعد عن جو حياتنا ، وواقع تفكيرنا ، ولهذا لا تلقى أي اهتمام .. إن ما يهم المشاهد الخارجي هو عرض لفكر عربي أو تاريخي يتصل بنا يضيف إليه جديدا لا عهد له به يمتعه ويفيده لا تقليد يهز له كتفيه ويدير له ظهره » .

والحق أن موقف المتفرج العربي ، المصرى ، لا يختلف قليلا أو كثيرا .. عن موقف المتفرج الأجنبى فصدق الطابع المحلى ، من أهم شروط القبول والنجاح .

فى « جعلونى مجرما » لعاطف سالم ١٩٥٤ ، المتمتع بفكر ناضج ، ونزعة واقعية تنفذ ببصيرتها إلى عمق المجتمع ، يقدم يحيى شاهين دورا مميزا لرجل دين يتمتع بنور داخلي ، يضيىء عينيه بإبتسامة تجمع بين المحبة والرحمة .. إنه ملجأ الضائع ، فريد شوقى - المطارد - وهو مصدر الطمأنينة الوحيد ، المتفهم للمجرم كضحية وليس كجلاد .. إن يحيى شاهين ، بأدائه المتزن ، وملامحه التى يكسبها طابعا روحانيا شفافا يمنح هذه الشخصية « الثابتة » ، التى لا تتطور أو تنفعل ، حضورا محببا ، أقرب إلى العطر الرقيق ، الذى يضفى على الجو القاتم ، نسمة حانية .

فى مقابل الشخصيات « الثابتة » ذات البعد الواحد ، الذى يزداد إدراكنا له ، على مدار المشاهد والمواقف ، مثل الأخ الكبير فى « ابن النيل » والشيخ الطيب فى « جعولنى مجرما » .. قدم يحيى شاهين العديد من الشخصيات ذات الأبعاد المتعددة ، والتى تتطور ، من حال إلى حال .. ولعل « رجل بلا قلب » لسيف الدين شوكت أن يكون نموذجا لهذه الأدوار .

سيف الدين شوكت .. مخرج مجتهد ، عاش بيننا ورحل عنا بهدوء ، دون أن يحظى بالإلتفات الذى يستحقه .. فأفلامه تتسم ببصمة خاصة ، وتحظى بمستوى فنى جيد .. ومع يحيى شاهين قدم خمسة أفلام من أفلامه .. لذا فإنه من أكثر المخرجين الذين تعاونوا معه .

فى « الحياة الحب » ١٩٥٤ ، يؤدى يحيى شاهين دور ضابط بالجيش المصرى ، يصاب فى حرب ١٩٤٨ ، إصابة تجعله عاجزا عن الحركة .. وتتنازعه الكرامة من ناحية ، ويعذبه الحب الذى يربطه بالممرضة ليلى مراد من ناحية أخرى ، وفى « الحب الصامت » ١٩٥٧ يقوم بدور مهندس ترتبك حياته بفعل غيرة زوجته من جهة ، وشباك امرأة تريده من جهة أخرى .

وفى « إمرأة وشيطان » يؤدى دور ممثل يعانى من إنهيار عصبى .. وإذا كان يحيى شاهين فى « المراهقان » ١٩٦٤ قد حقق نجاحا مدهشا فى مجال « الكوميديا » ، - التى لم يزوالها كثيرا - عندما قدم دور الكهل الذى لا يزال قلبه يخفق بعشق صاحبات الكعوب الناهدة ، فإنه فى « رجل بلا قلب » ١٩٦٠ ، حقق الدور الذى يعشقه .. دور الرجل الفظ ، حاد الطباع ، الذى ينطوى قلبه الموحش على جانب ينبض بالشوق إلى الحب .. وربما كانت شخصية البطل هنا ، تحمل شيئا من ملامح بطلى « مرتفعات وذرنج » و « جين إير » .. ولكن الفيلم ، يحاول الخروج من الأجواء شديدة العزلة التى يسجن فيها « الغريب » و « هذا الرجل أحبه » ، داخلها .

قبل ظهور العناوين ، ومع صوت حوافر حصان ، تتسلل الزوجة ، زهرة العلا ، إلى خارج قصر زوجها الإقطاعى ، يحيى شاهين .. تلتقى بشكرى سرحان ، وتقنعه ، بكلمات قليلة ، مضطربة ، بضرورة الإبتعاد عنها

ونسيان حبهما ، لأنها إرتبطت برجل آخر .. يحيى شاهين الذى يرقب الموقف يطلق رصاصة من بندقيته فيردى الحبيب قتيلا .

بعد ظهور العناوين ، الذى يعنى مرور عقدين من الزمان ، تعيش زهرة العلا ، التى إبيضّ شعرها قبل الأوان ، وحفر الزمن بمخالبه القاسية خطوطا غائرة فى وجهها ، كسيرة الفؤاد ، مع زوجها الشرس ، العنيف ، الذى لا يأكل معها ، ولكن .. مع كلبه الأسود الضخم .

يتعمد المصور الكبير ، عبد الحليم نصر ، مع سيف الدين شوكت ، توزيع الإضاءة على نحو درامى قوى الإيحاء .. فنصف وجه يحيى شاهين ، يظهر غالبا ، غارقا فى الظلام .. يبدو كما لو أنه يتصبب عرقا .. وها هو فى عتمة الليل ، ينهض من فراشة مذعورا على صوت حوافر حصان .

يتسم أداء يحيى شاهين فى « رجل بلا قلب » بما يمكن أن تسميه « حيوية الإحساس » ، سواء فى مجال الأخذ والعطاء ، مع الشخصية التى أمامه ، بل وأيضا تجاه الأغنية العابرة أو المؤثرات الصوتية ، مثل صوت صرير الأبواب الذى يقبض صدره والضحكة التى يطلقها فلاح فيعتقد أنها تعليق ساخر عليه .

يحيى شاهين ، أو « جلال » حسب إسمه فى الفيلم ، يعامل زوجته المهجورة بإهمال ، ويعامل الفلاحين غالبا ، بخشونة .. أما ابنه ، أحمد رمزى ، الذى يستكمل تعليمه فى القاهرة ، فبرغم أنه يعامله بتجهم .. إلا أنه ، فى لحظة عابرة ، تكاد تنطلق من داخله ، عاطفة الأبوة ، فيلتمع فى عينية بريق محبة .. ويوحى لنا أنه على وشك أن يحضن وحيده .. لكن سرعان ما يكبت عاطفته ويسجنها داخله ، ويعود إلى وجهه .. قناع القسوة ..

تظهر هند رستم ، كالعاصفة ، فى حياة الرجل وتضع نفسها فى طريق عودته إلى سرايته ، متظاهرة بالإغماء .. وفى القصر ، تمد له ، بشبابها وجمالها ، حبل الغواية .. ويستجمع « جلال » قواه ، لكى يصد رغباته التى بدأت تتفتح .. ومرة أخرى تتجلى « حيوية الإحساس » عند يحيى شاهين .. فعندما يرتدى قميصه يكتشف أن أحد أزراره غير موجود .. وتتوالى المرأة تركيبه .. تقترب منه بالإبرة والخيط أكثر مما يجب .. يرتبك عندما يستنشق رحيقها .. إن وجهه الصارم يلين ، ويكتسب نوعا من الرقة ، تتحول إلى رغبة مشبوبة ، مستعرة ، عندما تقطع الخيط بأسنانها فتلمس شفتاها صدره .. يبدو كما لو أنه سيحول رغباته إلى فعل وسلوك ، وأنه سيحضنها ويقبلها فورا .. ولكن ، بصعوبة ، يسيطر على رغباته ، وهو الرجل المحروم ، فيغادر المكان هاربا ، بوقار ! وقد إمتقع وجهه .

على هذا النحو يقدم يحيى شاهين سلسلة طويلة ، من المشاعر الحادة ، المتضاربة .. تؤججها المرأة التى ندرك أنها جاءت لتنتقم منه .. فهى شقيقة شكرى سرحان ، الذى قتل قبل ظهور العناوين .. وهى تنجح فى الهيمنة عليه .. فقد تمكنت من قلبه .. لذلك فإنه يكاد يجن عندما يعلم أن ابنه يريد أن يتزوجها .. ويتحول إلى وحش جريح ، يعطى إحساسا بأنه من الممكن أن يحطم ، أى شىء .. وأن يفترس أى كائن حى .. ولكن ، ما يميز يحيى شاهين فى بعض المواقف ، وفى هذا الموقف بالتحديد ، أنه يبرز الظلال الداخلية ، الدفينة ، للشخصية .. فمع اندفاعه الجنونى الشرس ، ببندقيته ، وراء ابنه الهارب مع هند رستم ، تتجسد فيه القوة العاتية الهوجاء .. ولكن ثمة وهن يدب ، فى داخله .. إن ضعفا ما ، مبهما ، يهب عليه ، من مكان غامض فى روحه .. يجعله ، برغم إصراره على أن

يمتثل الجميع لإرادته ورغباته ، يبدو وكأنه يدرك ، أن جبروته سيهتز حتما .. وهو فى هذا يجعل المتفرج المتأمل يتساءل عن دوافع الرجل : أهو الخوف على إبنه الذى يتمنى له زوجة ليست من الشارع ؟؟ .. أم أنه ، وهو الكهل المحروم ، لا يريد التنازل عن تلك الشابة المثيرة التى لوحت له بوعود متلألئة ؟ .. إن يحيى شاهين ، يعبر عن دوافع متباينة ، وإنفعالات متضاربة ، صاخبة فى لحظة واحدة .. يجعلك هنا ، ترى شيئا ، أقرب إلى الوضوح ، بعينيك .. وتدرك ، شيئا ثانيا ، لا يعلن عن نفسه مباشرة ، ولكنه تحسه بشعورك .

قدم يحيى شاهين نماذجا من شتى المهن ، والطبقات ، وإن كانت نسبة «النماذج الأرستقراطية » أكبر من بقية النماذج .. وهو قد برع فى تجسيد غطرستها وسطوتها ، أناقتها وهواياتها .. فعندما يركب الحصان ، يوحى بأنه سليل أغنى العائلات .. وعندما يضع السيجار فى فمه ، يعطى إنطباعا أنه ولد بملعقة ذهب فى فمه .. وإذا بدأ يلعب « الكروكت » فإنه يبدو كما لو أن النادى « موطنه الأصلى » .. وإذا جلس على رأس المائدة العامرة فى القصر ، فإنه ، ببنياته الضخم ، يؤكد جودة التغذية التى حظى بها ، منذ نعومة أظافره .. إنه يتمتع بقدرة على الموا ءمة ، مع الأبعاد المعنوية ، والشكلية ، والاجتماعية ، للشخصية التى يؤديها .

وإذا كان يحيى شاهين قدم نماذجا من الفلاحين ، فى « ابن النيل » و « زينب » .. والشيوخ ، فى « جعلونى مجرما » و « الأرض » ، وإرتدى ملابس الضباط فى « الحياة الحب » ، والطبيب فى « أين عمرى » ، فإنه .. مع صلاح أبو سيف ، يجسد ابن الطبقة المتوسطة ، فى « هذا هو الحب » ١٩٥٨ .

بأسلوب الدكتور محمد مندور ، المتفهم ، السلس ، يليق بنا أن نترك له تقديم « هذا هو الحب » .. « ومصدر الفيلم هو حياتنا فى الطبقة الوسطى من المجتمع وما فيها من عادات سليمة وغير سليمة والمتاعب النفسية والاجتماعية التى تسببها تلك العادات ، ومن المعلوم أن الطبقة الوسطى في كل المجتمعات هى التى تكبلها ضروب مختلفة من التقاليد والعادات ، وهى الطبقة التى يجرى فيها الصراع بين القديم والجديد ، وبين الجمود والتحرر ، حتى ليظن بعض المفكرين أن ما يثيرونه من مشاكل اجتماعية يتناول المجتمع كله بينما هو فى الغالب قاصر على طبقة واحدة من هذا المجتمع هى الطبقة الوسطى ، فمشكلة المرأة مثلا وطريقة تعرف الرجل بها وحجابها أو سفورها هذه المشكلة التى إقتتلنا حولها منذ مطلع هذا القرن .. مشكلة محلولة ، بل لا وجود لها أصلا فى الطبقة الشعبية وهى لا وجود لها فى الطبقة التى كنا نسميها بالطبقة الراقية أو الأرستقراطية .. وفيلم « هذا هو الحب » تدور أحداثه بين أسرتين من الطبقة الوسطى وتتجمع فيه المستويات وتتضارب حتى لنكاد نحس فيه بالمتناقضات ولكننا لا نستطيع أن نعيب فيه هذا التفاوت والتناقض ما دام مجتمعنا من الطبقة الوسطى لا يزال يضم كل هذا التفاوت والتناقض وما دام الفيلم يحاول أن يقدم صورة للحياة فى هذه الطبقة الاجتماعية » .

حسين ، أو يحيى شاهين ، مهندس فى القاهرة .. متزمت ، محافظ ، يعيش مع والدته مارى منيب ، التى لا تعرف فى الحياة سوى أن تحبه .. يخفق قلبه بحب جارته ، لبنى عبد العزيز .. ويرسم لها ، فى خياله ، صورة أقرب إلى الملائكة .. فهى ، بالضرورة ، وحسب تفكيره الأقرب إلى الأمانى الساذجة ، لم تعرف أحد قبله .. وبينما تذهب والدته إلى أسرتها ،

لتخطبها له ، يتابع .. فى الشرفة ، مع صديقيه عمر الحريرى وعبد المنعم إبراهيم ، تفاصيل الزيارة .. ويصف أنور عبد الملك منظر جلوس الأصدقاء الثلاثة فى الشرفة أثناء مفاوضات الزواج .. وعن بطلنا يقول بحق « كان يحيى شاهين نموذجا ممتازا للشاب المصرى المتخلف ، وجهه لا يعبر عن شىء إلا عن الغرور والسذاجه والتمسك الأبلة بالماضى » .

وعلى طول الفيلم ، يقدم يحيى شاهين ، معرضا حيا ، دافقا ، لظنون وسلوك ابن الطبقة المتوسطة ، الأرعن ، ضيق الأفق ، الذى يريد أن يمتلك حتى ماضى زوجته .. فعندما يستحلفها أن تروى له ما كان من أمرها مع صديق شقيقها من حب صبيانى .. تحكى له كيف أنه قبلها مرة أو مرتين .. ويتظاهر يحيى شاهين بالتماسك ، والسكينة .. ولكن بإختلاجة شفتيه ، والتماعة عينيه ، ينقل إلى المتفرج تمزق قلبه الدامى بالغيرة .. والمزيد من الشك .. بل وبأنه ، قد ينفجر كالديناميت « بين لحظة وأخرى » ... إنه من أدواره الكلاسيكية التى يعززها ، هذه المرة ، الفيلم النقدى الذى يحتل مكانة فى تاريخ السينما المصرية .

## بين النجوم

خلال نصف قرن ، لم يتوقف يحيى شاهين عن العمل الدائم ، الدؤوب .. قبله ، ومعه ، وبعده .. ظهر العديد من النجوم .. اختفى بعضهم ، ورحل البعض ، واستمر البعض .. وهو إلى جانبهم .

حافظ يحيى شاهين ، على شخصية فنية ، وأسلوب فى الأداء .. ميزة ولا أقول تفوق عن الآخرين .. الذين تمتعوا بدورهم ، بملامحهم الخاصة .

عماد حمدى .. « فارس الأحزان المهزوم » ، الذى يحب حتى النخاع ، ويعيش أسيرا للحبيبة ، حتى لو كانت مجرد ذكرى .. محسن سرحان ، مثال الرجولة ، الهادىء ، المتزن ، المقتصد فى تعبيره وإنفعالاته .. كمال الشناوى ، اللطيف الخفيف ، المرح ، لفترات طويلة ، قبل أن يصبح الأب أو الرجل الناضج ، الذى صقلته تجارب الحياة .. أنور وجدى ، فتى الشاشة الأول لعدة سنوات ، المنطلق ، المتفجر بالحيوية ، متعجل الأداء .. أحمد رمزى ، المتأثر بجيمس دين ، الضائع ، فالت العيار ، الشغوف بالحياة ، ثم حسن يوسف ، المتعجل الذى يعد فى بداياته ، إمتدادا لأحمد رمزى .. وكلاهما ، كانا ، إمتدادا باهتا لأنور وجدى الذى رحل مبكرا .. وحسين صدقى ، المصلح الأخلاقى ، الذى اعتزل بعد أن حقق نفورا من جمهور لا يميل للمواعظ ... ورشدى أباظة ، القوى نفسيا وجسمانيا ، والأكثر إتساقا وجمالا فى ملامحه .. وشكرى سرحان ، بلمعانه النجومى ، بطابعه الهوليودى شأنه شأن رشدى أباظة .. ثم الأجيال الجديدة ، الآتية من أحراش الحياة والواقع ، ذوى الوجوه التى لا تقيم وزنا للجمال الشكلى : عادل إمام ، أحمد زكى ، يحيى الفخرانى ..

وسط هذه النجوم ، وغيرها ، بقى يحيى شاهين ، متمسكا بمكانه ومكانته .. حافظ على لياقته وقدرته ، وتطور ، فى مشواره الطويل ، من الأداء الخطابى ، سمة الثلاثينيات ، إلى الأداء الهامس ، الرصين ، الهادىء العميق .. ومن إنفلات الإنفعالات ، إلى ضبطها ، والسيطرة عليها ، والتعبير عنها بمجرد نظرة عين أو إرتعاشة شفة .. لكن مجاله الذى يتفوق فيه ، هو التعبير عن الإنفعالات الحادة ، العاصفة ، المتضاربة .. ويصل إلى أفضل حالاته عندما يجسد الحب فى داخله ، وسط غيوم الكراهية .. أو مشاعر الرحمة التى تنفذ من حواجز القسوة .

## أحمد عبد الجواد

هو الدور الأهم ، فى قائمة أفلام يحيى شاهين .. فهذه الشخصية الفريدة فى الأدب المصرى ، والتى أبدعها نجيب محفوظ ، متعددة الجوانب ، متباينة الطباع .. تتعرض لعشرات الأحداث ، المحزنة والمفرحة .. وتمتد به الحياة ، منذ ما قبل ثورة ١٩١٩ .. إلى ما بعد إندلاع الحرب العالمية الثانية .

شخصية بهذا الثراء ، تعد فرصة هائلة للممثل بالإضافة إلى كونها اختبارا صعبا .. وقد جسدها يحيى شاهين ، فى الأفلام الثلاثة التى أخرجها حسن الإمام : « بين القصرين » ١٩٦٤ ، « قصر الشوق » ١٩٦٧ ، و « السكرية » ١٩٧٣ .

حافظ يحيى شاهين على الخطوط العريضة لأحمد عبد الجواد ، ليس فى الفيلم الواحد ، ولكن فى الأفلام الثلاثة .. فالعجوز ، أحمد عبد الجواد ، الذى ابيضّ شعره تماما فى « السكرية » ، وأصبح مريضا منهكا ، طريح الفراش ، مرتعش اليدين .. هو نفسه أحمد عبد الجواد ، الفائر الرجولة ، الصلب ، القوى ، فى « بين القصرين » .. تعرض نعم لما يتعرض له الإنسان بفعل الزمن .. لكن الملامح الجوهرية الداخلية له ، ظلت باقية ، وإن كان قد بهتت منها عناصر وإزدادات عناصر أخرى وضوحا .. لقد كان ، مثلا ، فى الأيام الخوالى ، يحب آخر أبنائه ، الطفل كمال ، حبا خاصا .. وهذا الحب ، مع الأيام ، وتقدم السن ، يمتزج بالحاجة ، لذلك فإن يحيى شاهين ، فى « السكرية » ، ما إن يرى ابنه الذى صار رجلا ، حتى تفيض نظراته بالمحبة .. والإطمئنان .

التناسق ، والتماسك ، والتطور المنطقى ، لا يبرزه يحيى شاهين ، على مستوى الزمن فحسب ، بل وعلى مستوى المواقف ، فى الفترة الزمنية الواحدة .. فهو الرجل الذى يقف على أرض نفسية واقتصادية صلبة ، لذلك فإنه فى جلسات وسهرات المجون ، ينهل من المتع مبتهجا ، متحمسا .. وفى ذات الوقت ، يهيمن بظله الكثيف على جميع أفراد أسرته .. إنه يريد فيأخذ .. يرغب فيفعل .. قوى ، فى صداقته ، وفى حبه الذى يكاد يجرح كرامته ، عندما ينزلق فى غرام غانية ، فى « قصر الشوق » ولكن ، بإرادة ، يكبت عواطفه ويسترد كبريائه .. لقد تفهم يحيى شاهين شخصية أحمد عبد الجواد فقام بتجسيدها على نحو يجمع بين البساطة والعمق .. لذلك بدا طبيعيا ، مقنعا ، متمكنا .. وهذا أفضل ما يوصف به يحيى شاهين .

# يوسف وهبى

## الرجل الذى عاش ألف عام !

فى نوبة من نوبات الإفلاس ، قبل أن يصبح يوسف وهبى شهيرا .. حلق شعر رأسه وذهب إلى احد شوادر مولد السيدة زينب ليقدم فقرة تخلب لب جمهور البسطاء من الناس .. ففى مواجهة صديقه بطل رفع الأثقال ، وكمال الأجسام ، عبد الحليم المصرى ، قام بدور مصارع بلغارى ، متظاهرا بأنه أقرب إلى الوحش الهائج الذى يستطيع أن يفتك بمن يتحداه .. وبالطبع ، بعد معركة عنيفة ، يتمكن البطل المصرى - تمثيلا - من رفع جسد المصارع البلغارى من فوق الأرض ، وحمله على كتفيه ليدور به مرات عدة ، قبل أن يلقيه تحت قدميه .. ويتظاهر يوسف وهبى - البلغارى - إنه لم يعد يقوى على الحركة .

هكذا كان يوسف وهبى : يعرف تماما كيف يستثير جمهوره ، ويجعل الأكف تلتهب بالتصفيق ، وإن كان ، لاحقا ، على خشبة المسرح ومن خلال شاشة السينما ، يفضل أن يتقمص دور البطل المصرى ، وليس الأجنبى .

عاش يوسف وهبى حياة عريضة ، وامتد نشاطه الفنى إلى أكثر من ستة عقود .. وربما لم تختلف الآراء فى أحد النجوم كما اختلفت حوله .. فهو ، عند البعض ، موهبة عظيمة لا شك فيها ، متعددة المجالات ، جعلته يمارس ، بكفاءة هائلة ، التأليف : نثرا وشعرا ، فكتب المسرحية ، والقصة السينمائية والمونولوجات والأغانى ، وعمل بالأخراج ، للمسرح والسينما ، وحقق شهرته الواسعة كممثل من خلال الإذاعة والتليفزيون ، إلى جانب السينما والمسرح بالطبع .

وهو عند البعض ، أكذوبة كبيرة ، أقرب إلى الحاوى منه إلى الفنان ، كبل الأداء التمثيلى فى أغلال المغالاة والافتعال ، وكتاباته ، إجمالا ، مقتبسة من سقط متاع المسرحيات الأجنبية .. وإخراجه ، سواء للسينما أو المسرح ، إتسم ببدائية شديدة .. والأخطر إنه بنفوذه المالى ، وتورمه الذاتى ونجاحه المعتمد على ذوق جماهيرى متواضع ، أثر تأثيرا سلبيا فى مسار الفنون التى مارسها .. حتى أن أسلوبه « الميلودرامى » الصاخب أصبحت له السيادة على الأساليب الواقعية التى كان ينادى بها عزيز عيد وزكى طليمات وفتوح نشاطى .

تناقضت الأقوال فى يوسف وهبى و « فنه » ، واتخذت فى الكثير من الأحيان ، شكل الخصومات ، والحملات الصحافية ، والحملات المضادة ، والمذكرات ، ووصلت فى احد المرات إلى قاعة المحاكم ..

والآن .. بعد أن رحل يوسف وهبى عن عالمنا ، يتضح بجلاء ، مدى «التهويل» فى تعظيم دور الرجل ، ومدى الإجحاف به على الجانب الآخر .. والأهم ، إنه لم يكن مفردة مستقلة ، آتية من فراغ ، آيلة إلى العدم .



يوسف وهبي

ولكنه ، كان جزءً نابضا بالحياة ، فى تيار فنى سابق ليوسف وهبى ، ولاحق عليه ، لاقى ، ولا يزال ، قبولا حماسيا ، ورفضا حماسيا .. لذلك فإن الحديث عنه ، يعنى جوهريا ، الحديث عن حلقة تاريخية ، لا تزال حاضرة على خريطة الفن .

أول عرض شاهده يوسف وهبى طفلا ، كان فى مدينة سوهاج التى يعيش فيها مع والده ، كبير مهندسى وزارة الرى ، عبد الله باشا وهبى .. ففى إحدى الأمسيات ذهب مع أسرته لمشاهدة عرض مسرحية « عطيل » لوليم شكسبير الذى تقدمه فرقة « سليمان القرداحى » التى تتجول فى العواصم والمدن المصرية .. وانبهر الطفل بذلك العالم الغريب الذى يتدفق على خشبة المسرح : قائد وأميرة وحب ومؤامرة ودسيسة وغيره وصلاة وقتل وندم .. طوفان من العواطف يؤججها « القرداحى » الساحر ، خصوصا عندما تعصف به انفعالاته ، فيدق قبضته بعنف على صدره ، ثم تمتد أصابعه لتنزع خصلة شعر « مستعار » من فوق رأسه .. وسرعان ما تنتقل الانفعالات الحادة من خشبة المسرح للجمهور الذى يعرب عن استحسانه بتصفيق شديد يهتز له قماش الخيمة الكبيرة التى يتم فيها العرض .

الصوت الجهور ، والمبالغة فى الاشارة والحركة ، والأحداث العنيفة ، والمشاعر الجياشة ، والإسراف فى العواطف ، هى الدروس الأولى التى تلقاها يوسف وهبى فى السنوات الأولى من هذا القرن ، من خلال تتبعه المنبهر « لعطيل » القرداحى .. وظل ، لسنوات طويلة ، يقلد ما رآه على خشبة المسرح .

وانتقل يوسف وهبى عام ١٩١٢ مع أسرته إلى القاهرة ، لتتمكن منه هواية المسرح ، فيندفع إلى مشاهدة كل العروض التى تقدم فى القاهرة : استعراضات الملاهى الليلية الأجنبية ، الاوبرات ، فقرات وبرامج الحواة والمونولوجستات والراقصات والمغنين والمصارعين فى « سيركات » الموالد الشعبية ، أوبريتات سلامة حجازى .. ولكن تأثره الأشد كان بجورج أبيض الذى تحول حديثا من تقديم مسرحياته باللغة الفرنسية إلى اللغة العربية .. وأعجب يوسف وهبى بطول قامة « جورج » وقسمات وجهه الصارمة ونظراته الحادة ، المتوقدة ، ونبرات صوته القوية ، أدائه الفخم ، الذى يتمشى مع شخصيات « عطيل » و « ماكبث » و « لويس الحادى عشر » و « الاسكندر الأكبر » و « يوليوس قيصر » و « أوديب » .

ومن الناحية العملية ، تعرف يوسف وهبى إلى محمد كريم - المخرج الكبير فيما بعد - كما تعرف إلى الأخوين محمد ومحمود تيمور ، لينضم إلى « جمعية أنصار التمثيل » ، وليلتقى مجموعة من الفنانين الناشئين ، الذين سيصبح لهم شأن فى المستقبل زكى طليمات ، عبد الوارث عسر ، محمد عبد القدوس ، سليمان نجيب ، فضلا عن الكاتب المسرحى إبراهيم رمزى ... وإلى جانب المسرحيات التى كانت تقدمها هذه الجمعية ، بين الحين والحين ، دأب بعض أعضائها على المشاركة فى « النادى الأهلى » وحفلاته ببعض الاسكتشات الثنائية و « المونولوجات » التى شرع يوسف وهبى فى تقديها . وقام بتأليف وتلحين بعضها .

وإندمج يوسف وهبى فى الحياة الفنية ، وازداد إهماله لدراسته الثانوية ، وازدادت الخلافات بينه وبين والده - الباشا - الذى أجهش بالبكاء عندما قرأ اسم ابنه على إعلان عن مسرحية « حنجل بوبو » ، ضمن الممثلين

المشاركين فى العرض .. فالباشا ، شأنه شأن السادة وعليه القوم ، يرى أن « التشخيص » لا يليق بأولاد الناس ، وبالتالى ، وافق على أن يذهب ابنه « المنحرف » المضروب بالفن ، إلى إيطاليا ، ليدرس هندسة الكهرباء .

## ميلانو .. مزيد من الخبرة

قبل أن تضع الحرب العالمية الأولى أوزارها ، كان يوسف وهبى على ظهر إحدى السفن المتجهة إلى إيطاليا .. وما أن وصل إلى ميلانو حتى توجه إلى أحد المسارح ليتعرف إلى أحد العمال ، عن طريق الايماءات والهمهمات ، محاولا البحث عن عمل .

وتجربة الوافد الجديد إلى إيطاليا تعبر ببلاغة عن شخصية يوسف وهبى المقتحمة ، القوية ، وربما المقامرة .. فهو ، بلا تردد ، يلقى بنفسه فى عالم لا يعرف كلمة واحدة من لغة أهله .. ولا شك فى أن سنوات « الصعلكة » التى قضاها فى القاهرة ، قبل سفره ، اكسبته صلابة ما ، وهيأته إلى تقبل المعيشة الصعبة ، ومواجهة الظروف القاسية .. بجلد .

مكث يوسف وهبى فى إيطاليا عدة سنوات ..وعلى الرغم من الصفحات الطويلة التى خصصها فى مذكراته عن تلك الفترة ، إلا أن الضباب يحيط بحياته الثقافية هناك .. حقا تحدث عن التحاقه كطالب فى معهد « الكونسرفاتوريو دراماتيكو ميلانيزى » ودراسته للتاريخ وعلم النفس والبلاغة والفلسفة والأدب اليونانى ، فضلا عن تتلمذه على يد « استاذه العظيم كيانتونى » .. إلا أنه لم يتحدث اطلاقا عن العروض المسرحية التى شاهدها ، ولم يذكر حتى اسم مسرحية واحدة من المسرحيات التى نبغ فيها « كيانتونى » ، والأغرب أنه لم يشر من قريب أو بعيد إلى

كاتب شهير « كبيرانديللو » كانت مسرحياته منتشرة في مجمل المدن الإيطالية . ولن تجد ما يدل على زيارته لمتحف أو معرض أو فرقة موسيقية ، أو حضوره لفيلم سينمائى مهم ، علما بأن معظم أفلام العالم ، وخصوصا الأفلام «التعبيرية الألمانية» العظيمة ، كانت تعرض بإنتظام فى إيطاليا .

ولا يعنى هذا إنه عاش سنوات إيطاليا معزولا تماما عن الفن والثقافة ، فلاحقا ، كما سترى ، ستجد أصولا لما رآه فى إيطاليا ، واضحة فى إنتاجه المسرحي والسينمائي . ولكنه يعنى أن يوسف وهبى من هذا الطراز من الناس ، الذى يفضل أن ينغمس فى الحياة ، وفى الشارع ، أكثر من إنغماسه فى الكتب والثقافة ، وأن تكون التجربة الحية ، بكل سخونتها ، هى مصدر معرفته وخبرته ... حتى أنه عندما قرر أن يتعلم اللغة الإيطالية ، لجأ كما يقول إلى تطبيق تلك النصيحة التى صادفت هوى فى نفسه ، والتى تنص على « أن خير مدرسة لتعلم لغة هى أحضان امرأة » ، وبالتالى ، أندفع إلى أحضان « لوتشيا » و « كاترينا » ، طلبا للعلم !!

وكما عمل يوسف وهبى ، كعامل اكسسوار ، فى بعض مسارح ميلانو ، ظهر ككومبارس ، فى أفلام « عين الثعبان » لجيمس أرمندس ، و «اللعنة» لأنطونيو مورنيو ، و « الذى لا يهزم » لمخرج « عين الثعبان » .. وتحايل على الحياة ، فى إيطاليا ، بكل السبل إلى أن وصلته برقية تعلن له وفاة والده الباشا .

## الثروة .. والفن

عاد يوسف وهبى إلى مصر فى أواخر عام ١٩٢٢ ، وأصبح ثريا كبيرا بفضل الأرث الذى تركه له والده . وبلا تردد ، أقدم على الرهان بماله ،

وبشروته ، فى سبيل المسرح ، وكون فرقة « رمسيس » التى لم تكن مرحلة جديدة فى حياته فحسب ، بل مرحلة جديدة فى المسرح العربى .

جمع يوسف وهبى أفضل الطاقات ليضمها إلى فرقته : روز اليوسف ، أحمد علام ، زينب صدقى ، فاطمة رشدى ، حسن فايق ، حسين رياض ، فضلا عن عزيز عيد .. وهم أبطال مسرحية « المجنون » التى رفع عنها الستار فى ١٠ آذار (مارس) ١٩٢٣ .

ولاحقا ، سينضم له . استيفان روستى ، منسى فهمى ، حسن البارودى ، علوية جميل ، أمينة رزق ، عبد السلام النابلسى ، روحية خالد ، محمود المليجى ، زكى رستم ، عزيز أمير مختار عثمان، دولت أبيض ، أنور وجدى ، بشارة واكيم ، فؤاد شفيق ، عبد العزيز خليل .

لم يبخل يوسف وهبى على مسرحة ، وفرقته ، وفنه عموما .. فلأنه اعتنى بالمناظر ، والأثاث ، والاضاءة أرسل عزيز عيد إلى باريس ، ليشترى كل المتطلبات .. ووضع ، على مداخل المسرح ، شاشة صغيرة تتوالى عليها صور أبطال المسرحية ، ومنع بحسم ، دخول أية مشروبات أو مأكولات أو « مسليات » إلى صالة الجمهور ، والتزم بمواعيد محددة لفتح الستار .. واهتم بأناقة ونظافة المسرح ككل ، ومنع التخاطب مع الممثلين أو الدخول مع المشاهدين فى « قافية » .. أى أنه وضع آداب المسرح وتقاليده ، فى أفضل صورها ، موضع التنفيذ .

وسبق العرض دعاية واسعة ، فى الجرائد والمجلات ، وملصقات الشوارع ، وأمام دار المسرح .. وكتب عقودا مع أعضاء فرقته - البعض يقول مجزية والبعض يقول مجحفة - لكنها عموما اتخذت شكل «المؤسسة» المحترمة ،

وأعلن عن العروض المقبلة . الأمر الذى كان جديدا بالنسبة للمسرح فى ذلك الحـين .

وتشهد روز اليوسف بأن « البروفات المسرحية لم تشهد نظاما كالذى كان يحافظ عليه الممثلون فى فترة الاستعداد .. كانوا - وفيهم الراسخون- كالتلاميذ ، لا يكفون عن التدريب حتى يدق جرس كبير على الباب ، فيخرجوا إلى الشارع الصغير المجاور للمسرح ، يأكلون السندويتشات ويشربون الشاى فى قهوة الفن الموجودة هناك . حتى يدق الجرس مرة أخرى ، فيلقون ما بأيديهم، ويسرعون إلى الداخل، يلتفون حول أستاذهم المحدودب ، عزيز عيد ، ويواصلون التدريب .

إلا أن روز اليوسف تسوق فى ذكرياتها الملحوظة التالية « فوجىء الممثلون فى أثناء البروفات بحقيقة غريبة ، وهى أن الممثل الناشىء يوسف وهبى أكثرهم حاجة إلى التدريب ، فلم يكن له سابق عهد بالألقاء السليم . ولم يسبق له الاضطلاع بأدوار درامية مهمة .. وهو إذا تكلم أطلق لصوته وعضلاته وجهه العنان .. يهدر كالشلال الصاخب ، جارفا فى طريقة الكلمات حتى لا تكاد تظهر ، وبين هديره تنفجر بعض مخارج الألفاظ كقطع الأحجار المتطايرة من الشلال الهادر على نحو يصدم الآذان » .

لكن ، فيما يبدو ، أن عزيز عيد نجح فى تدريب يوسف وهبى ، حتى وصل به إلى مستوى يتقارب مع مستويات بقية أعضاء الفرقة . ويصف فتوح نشاطى ليلة افتتاح مسرح رمسيس ، بدقة وخبرة ونزاهة ، فيقول : «أقف ضمن الواقفين وظهورنا ترتكن إلى بناوير المسرح الذى كان يغص بمئات المشاهدين ، وترفع الستار لأول مرة عن مسرحية ( المجنون ) ونحن

لاهون عن موضوعها وتمثيلها ومناظرها ، فما كان النص ولا التمثيل ولا الاخراج ليشد أنتباهنا ، وإنما كنا نرقب بشوق طاغ ظهور الممثل الجديد . ويدخل يوسف وهبى بقامته الفارعة وشعره المنكوش وعينيه البراقتين الشاردتين وقد ارتدى معطفا أسود ، ويأخذ فى تمثيل دور ( المجنون ) وينطلق فى إلقاء مونولوج يعبر فيه عن حبه لفتاة تدعى ( مادلين ) ، وعن ثورة نفسه وألمه العميق إذ حرمه أهله منها وزوجوها لرجل آخر . وكلما أوغل يوسف فى التعبير عن خلجات نفسه ، انفعل وتعالت نبرات صوته مدوية مؤثرة جياشة ، تحمل إلينا نغماً هداراً وانفعالات عنيفة وحضورا مسرحيا - كما يقول الفرنسيون - يملأ العين وما أن إنتهى حتى دوت الصالة بعاصفة من التصفيق والتهليل دامت ثلاث دقائق كاملة !.. فى تلك الليلة ، وفى تلك اللحظة أحسست وأنا قابع فى ركنى أنى أشاهد للمرة الأولى ميلاد ممثل عملاق ، وأعتقد أن يوسف وهبى هو الآخر قد تأكد ليلتئذ من مدى تأثيره على الجمهور وسيطرته على مشاعره ، وتحقق على وجه الخصوص من مواهبه التى حبته بها الطبيعة ، وأنه أصبح لسنوات عديدة ربان هذه السفينة وصاحب رمسيس » .

ومن الواضح ،من خلال هاتين الشهادتين ، أن ظلال « القرداحى » ، بعد تهذيبه ، لا يزال مرتبطا بيوسف وهبى ، فضلا عن المحاكاة ، بدرجة ما ، لأسلوب جورج أبيض ، المطرز بالفخامة ، المعتمد على قوة الحنجرة .. ولكن ذكاء يوسف وهبى ، الذى يفهم طبيعة الجمهور ، والذى أرضاه تماما عندما ألقى عليه « مونولوجاته » فى فترة ما ، ومثل أمامه دور « المصارع البلغارى » أكثر من مرة - تجلى فى صرامة التزامه بتقاليد وأداب المسرح ، وسخاء ديكوراته وملابسه وإضاءته ، الأمر الذى أدى إلى رضى المثقفين

عنه وعن فرقتـه من ناحية فى الوقت الذى أثر فيـه - بمغالاته فى الأداء - فى الجمهور العادى ، الذى لا يزال فطريا ساذجا ،يهتز لجيشان العواطف وتفجر الانفعالات ، على خشبة المسرح .

إلى جانب خبرة يوسف وهبى بالحياة ، وصلابته ، وجرأته ، ازدادت معارفه وتعمقت بفنون المسرح ، والفن عموما ، ليس نتيجة للفنانين والمثقفين المحيطين به فحسب ، بل لكونه مديرا للفرقة ، صاحب رأس المال ، والممثل الأول ، والذى عليه أن يقرأ العديد من النصوص لكى يقرر المسرحيات التى ستقدمها فرقته .. وأن يتابع التدريبات ، وأن يشرف على تنفيذ الديكورات ، وأن يخطط للدعاية ، وأن يتلمس مزاج الجمهور وميوله لكى يستمر مسرحه على قيد الحياة ، وليست مصادفة أن تعيش فرقة رمسيس ، نابضة بالحياة ، من عام ١٩٢٣ إلى عام ١٩٦١ ، لتقدم ٢٢٤ مسرحية ، فى الوقت الذى ظهرت فيه واختفت عشرات الفرق الأخرى .. فمن الانصاف القول بأن هذا الحضور الطويل يرجع إلى قوة أرادة يوسف وهبى ، وقدرته على تغذيه فرقته بدماء جديدة ، من ممثلين إلى مخرجين - زكى طليمات وفتوح نشاطى - إلى كتاب ، مثل إبراهيم المصرى ، ومحمود كامل ،وحبيب جاماتى ، وأحمد شوقى - الشاعر - الذى قدم له قمبيز ، ومجنون ليلى ، وتوفيق الحكيم ، وانطون يزبك الذى ساعد الفرقة فى الوصول إلى قمة النجاح ، عندما قدمت له مسرحيته الشهيرة «الذبائح» .. وبهذا تكون الفرقة قد اتاحت فرصة الظهور للعديد من الكتاب ، ودفعت التأليف المسرحى خطوات للأمام .

مارس يوسف وهبى إلى جانب التمثيل، وإدارة المسرح ، التأليف، والإخراج.. وربما كان أميز ما فيه ، يتجسد فى قدرته على التواصل مع جمهوره ،

حتى لو اختلف هذا الجمهور من ليلة لأخرى .. ومن مكان لمكان .. وهذا ما يفسر طول بقاء الفرقة - زمنيا - كما يفسر ذلك النجاح الذى لاقته خارج القطر المصرى ، وكان يوسف وهبى ، بخبرته فى الحياة ، واتساع حيلته ، يجد دائما الوسيلة التى ينفذ بها إلى قلوب المشاهدين .. فمثلا ، عندما ذهب بفرقته إلى تونس عام ١٩٢٧ ، ليقدم « الذبائح » ..تعمد - كما يقول فتوح نشاطى - أن يخلط كلمات عربية بأخرى فرنسية ، من تلك المفردات التى لاحظ إنها تستخدم بكثرة فى الشارع التونسى .. فكان بدلا من جملة « روحى » إنتى طالق بعدد نجوم السماء » .. يقول « هيا ! هيا ! إنتى طالق بعدد ليزيتوال دو سبيل » ! وها هو يجهش بالبكاء ناعيا ابنه المنتحر بالكلمات التالية « ابرتمان عثمان مغلوق يا محمد » !! وبهذا التواصل اعتبره الجمهور التونسى جوهرة الفرقة الساحرة بلا منازع .

## فى السينما

« زينب » .. هو الفيلم الثامن فى تاريخ السينما المصرية .. يعتمد على قصة محمد حسين هيكل الرائدة ، الشهيرة ، والتى صادفت هوى عند صديق طفولة يوسف وهبى ... محمدكريم ، الذى قرأها عندما كان مغتربا فى ألمانيا ، لدراسة السينما .. وأعد السيناريو لها ، فكان أول سيناريو يعتمد على رواية أدبية .. طاف محمد كريم بالسيناريو على العديد من الشركات ، فى مصر ، وفى ألمانيا ، بهدف الحصول على تمويل لتنفيذ الفيلم .. لكن الكل رفض .

أخيراً .. وافق يوسف وهبى على إنتاج الفيلم .. وفعلا تم عرضه فى ١٢ أبريل ١٩٣٠ ليحقق نجاحا كبيرا ، سواء من الناحية الجماهيرية ،

أو النقـــدية .. لكن لماذا لم يمثل يوسـف وهبى فى « زينب » ؟ لماذا لم يضطلع بدور حبيبها . أو زوجها ؟

لا اعتقد أنه تخوف من نتيجة التجربة ، فهو من النوع الذى لا يعرف التردد ... أغلب الظن أنه تشكك فى القيمة المحتملة للفيلم ، خصوصا وأنه يدرك مدى فقر آلات التصوير والمعامل ووسائل الاضاءة التى تعانى منها مصر .. وربما صرفته مشاغله فى « مسرح رمسيس » ، الذى ازداد رسوخا ، عن الاشتراك فى التمثيل .

أيا كان الامر ، فإنه فى الموسم التالى ١٩٣١ - ١٩٣٢ قام ببطولة «أولاد الذوات » الذى انتجه أيضا ، وشاركته التمثيل أمينة رزق وممثلة أجنبية فرنسية اسمها « كوليت دار فويل » ، وأسند الاخراج لمحمد كريم .

« أولاد الذوات » ، كفيلم ، مأخوذ عن مسرحية « الذبائح » لانطوان يزبك ، على الرغم من أن إسم يوسف وهبى هو المكتوب كمؤلف للقصة !

وأهمية « أولاد الذوات » لا تعود إلى قيمته الفنية التى أشاد بها نقاد ذلك الزمان ، ولا لأنه أول فيلم ناطق فى تاريخ السينما العربية ، ولا لأن جزءا منه قد صور فى باريس ، لكن أهميته الجوهرية ترجع إلى المعركة التى آثارها بين الصحافة الأجنبية من ناحية ، والصحافة الوطنية .. قصة الفيلم تدور حول مأساة « حمدى بك » الذى يخون زوجته المصرية مع امرأة فرنسية ، يهرب معها عندما يفتضح أمره .. وفى باريس يكتشف أن زوجته الأجنبية تخونه مع آخر فيقتلها .. ويعود إلى بلده بعد عقد من الزمان . ويتوجه إلى بيته ليلة زفاف ابنه الذى لا يعرفه .. ويدرك أن ابنه ظنه متسولا يطلب صدقه فيمنحه جنيها .. ويخرج الأب المهدم من البيت ليلقى بنفسه تحت عجلات المترو .

كتبت جريدة « لابورص » تقول : « إذا تركنا جانبا الوجهة الفنية التى عليها الفيلم - أولاد الذوات - وهى تعد عتيقة مضحكة ، فنحن نجد أن هذا الفيلم على أمثال أفلام روسيا الشيوعية التى تترك الفن للفن وتقصد الدعاية .. فقد أرادوا به أن يروجوا الدعوة لدى المصريين لكراهية المرأة الأوروبية وبخاصة الفرنسية ، فمثلوها تخرب البيوت وتقود الرجل ،ضحيتها ، إلى الدمار وإلى الجريمة وإلى الموت .. لو أنهم مثلوا فى أوروبا عصابة يبدو فيها شاب مصرى لا يتحرج من خداع امرأة ويقودها إلى بلائها ، فإن الناس يصرخون ويضجون من فيلم ينطوى على الحقد ، ولكن ما من أوروبى صنع ذلك الفيلم . فكيف يخرجون فى مصر فيلما كهذا مبنيا على التعصب دون أن يكون على شىء من الفن » ؟ !

وتحت عنوان « الأجانب والسينما فى مصر - حملة الحقد والغيظ على الأفلام المصرية » ، كتبت مجلة الصباح فى إفتتاحيتها ، ردا على «لابورص » . « لقد كنا إلى آخر لحظة نحسن الظن أو نحاول أن نحسن الظن بجماعة الأجانب الذين يحترفون السينما فى مصر ، الذين يعيشون من وراء ما يدره عليهم المصريون من أموال وفيرة ، وطالما أغمضنا أعيننا عن كثير من الجرائم التى يرتكبونها ويعتدون فيها على كرامة المصرى وما يجب أن يكون له من احترام وتوقير فى بَلاده .. أهملوا اللغة العربية وهى لغة السواد الأعظم من أبناء البلاد ، فإذا ظهرت فى أحد أفلامهم ، كانت على شاشة جانبية ، وبحروف سقيمة ، وأسلوب ركيك ، بل ولا تتمشى عباراتها مع المناظر المعروضة فلما ثارت الأمة لكرامتها التى امتهنت مرارا ، وقامت تحتج على لسان صحافتها تارة ، والأفراد الذين يغشون هذه الدور

من المصريين تارة أخرى ، ارعوى هؤلاء عن غيهم ، وحملوا مكرهين على مراعاة مبادىء الواجب واللياقة .

ولم تكن الجرائد والمجلات هى الساحة الوحيدة للمعركة ، فقد قدم « الاجانب » شكوى إلى وزاره الداخلية تطالب بمنع الفيلم المتعصب .. وتكونت لجنة برئاسة جناب المستر «جرايفز» - الضابط البريطانى الكبير - للحكم على مدى صلاحية الفيلم .. وعلى الرغم من أن اللجنة قضت بأن الفيلم ليس فيه ما يستحق الاعتراض ، إلا أن وزارة الداخلية أوقفت عرضه ، فى أول يوم من عرضه الثانى بسينما «متروبول» إما متواطئة، وأما تنفيذا لأوامر صادرة من جهة ما ، ذات نفوذ ... لكن الفيلم ، نتيجة لنجاحه الجماهيرى ، ولموقف الصحافة الوطنية منه ، استمر ولم يتوقف إلا ليوم واحد .

لم يحلل « أولاد الذوات » الوجود الأجنبى الاستعمارى فى مصر تحليلا سياسيا ، ولم يطرح قضيته - ذات الطابع الوطنى - طرحا عقليا .. ولكنه ، على نحو إنفعالى ، عبر عن مشاعر المشاهدين تجاه « كل » ما هو أجنبى .. وهو أقصى ما كان مسموحا به فى فترة يسيطر فيها الاستعمار الغربى على مجمل الأقطار العربية من ناحية .. وهو آخر ما فى جعبة يوسف وهبى من ناحية أخرى .. فالرجل ، كمؤلف ، وممثل ، ومخرج ، لم يكن عقلانيا بقدر ما كان عاطفيا ، لذلك فإنه اتبع أسلوب «الميلودراما» ، الذى يحرك الأحداث فيها القدر ، والقدر وحده ... حقا إنه يقدم مآسى وكوارث « أولاد الفقراء » و « أولاد الشوارع » و « البؤساء » ، ولكنه يقدمها بمنطق عاطفى : يشفق عليهم ويرثى حالهم ، من دون أن يحلل طبيعة النظام الذى أفرزهم .. يطلب لهم الرحمة ، ولا يفكر فى تغيير أسس

المجتمع .. يرجع نكباتهم إلى أشرار هنا وهناك ، فلا تمتد رؤيته إلى جذور الفساد الاقتصادية والسياسية .

## المخـرج

كما أقدم يوسف وهبى على الاخراج ، فى المسرح ، بعد أربعة أعمال فقط قدمتها فرقة « رمسيس » ، أقدم أيضا ، على الاخراج « الإستعباد » ١٩٢٤ ، بينما تجربته الأولى كمخرج سينمائى هى « الدفاع » ١٩٣٤

أخرج يوسف وهبى أكثر من ثلاثين فيلما سينمائيا .. أصول معظمها تجدها فى مسرحياته الناجحة : « عاصفة على الريف » ١٩٤١ كانت أصلا مسرحية « هكذا الدنيا » ١٩٤٠ .. « سفير جهنم » ١٩٤٤ مقتبس من مسرحية « الشيطان » ١٩٤٢ ، « غرام وإنتقام » ١٩٤٥ ، مأخوذ عن «العدو الحبيب » ١٩٤٢ ، « كرسى الاعتراف » ١٩٤٨ ، قدم بذات العنوان عام ١٩٣٥ ، « بيومى أفندى » ١٩٤٩ ، عرض كمسرحية ١٩٤٤ .. « الدفاع » ١٩٦٢ ، عن أول مسرحية قام بإخراجها .. وهكذا .. وبالطبع لم يختلف العالم السينمائى ، عند يوسف وهبى ، عن عالمه المسرحى .. لكن أفلامه لم تكن مجرد مسرحيات مصورة .. ذلك أنه حاول ، بكل طاقته ، أن يخضع مسرحه لمتطلبات السينما ، كما حاول أن يجعل أداءه التمثيلى متوائما مع حساسية آلة التصوير التى يمكنها أن ترصد ، برهافة ، «دراما» الانفعالات على الوجه الإنسانى ، من دون أية حاجة إلى الخطب الطنانة أو المناجيات الطويلة أو « التشويح » بالذراعين !

نعم ، لم يتخلص يوسف وهبى تماما من براثن العرض المسرحى : اللقطات المسرفة الطول ، و بطء الايقاع ، و الجمل والعبارات الاثيرة التى درج على

النطـق بهـا من فـوق خشـبـه المسرح ، فضـلا عن غـلبـة الأمـاكن المغـلقـة ، واللقطات العامة المتوسطة التى تحوى غالبا مجموعة من أبطال الفيلم .

وعندما يتخلى يوسف وهبى عن « ميلودراميته » فى أدائه على شاشة السينما يصل بحضوره ، إلى درجة كبيرة من العمق . ففى « مال ونساء » لتلميـذه حسن الامام ١٩٦٠ ، يؤدى ، بواقعيـة مؤثرة ، وفـهم ملهم ، دور رجل يتحول ، تدريجيا ، من إنسان شريف ، إلى مختلس خطير ، وها هو ، فى أحمـد المواقف المؤثرة بالفـيلم ، لا يقوى على مـواصلة الصلاة ، فـيترك السجادة التى يركع عليهـا ليندفع ممسكا بعـامـود السرير وقد إرتسمت على وجهه معانى الألم والشعور بالذنب والضياع .. وإذا كانت قدراته الكوميدية تجلت فى « إشـاعـة حب » لفطين عـبـد الوهـاب ١٩٦٠ فـمـلأ الفـيلم فـرحـا ومرحـا وظرفـا ، فـانه فى «ميـرامـار» لكمال الشيخ كـمـمثل - مـرة أخرى كممثل - إستطاع أن ينفذ إلى قلب المشـاهد ، بلمساته كزير نسـاء عـجوز ، وكممتعض من أية تعليقـات تشـيد أو تتـحدث عن الثـورة .. ولا يعنى هذا غض النظر عن التـحـفظات على رؤية الفـيلم ، من النـاحـيـة السـيـاسـيـة وابتعادها عن رؤية نجيب محفوظ ، ولكنها تعنى لفت النظر إلى قدرة ممثل - كوحدة مستقلة - على عمق وقوة حضوره فى كل المشاهد التى يظهر فـيها ، حتى وهو صامت تماما !

وبمناسـبـة نجـيب مـحـفـوظ ، لا يمكنك أن تغـفل يـوسف وهبى الخـلاب ، بعيدا عن أية «كليشيهات» صوتية ، لادائه لدور السيد أحمد عبد الجواد ، بطل الثـلاثيـة الشـهـير ، من خـلال ميكرفـون الاذاعـة ، فى مـسلسـل أذيـع عام ١٩٦١ ... ويعد ، الآن ، من أكثر كلاسيكيات الاذاعة اكتمالا .

وفى مراجعة قـائمتـه كـمخرج سينمائى ، لابد من التوقف عند فـيلمه الغريب « سفير جهنم » ١٩٤٥ ، الذى يدل على استيعابه لأسلوب السينما

الألمانية التعبيرية ، التى قد يكون شاهد أفلامها ، إما فى رحلته الإيطالية أو فى مصر .. فهنا ، وهو يقدم تنويعة على « فاوست » ، يظهر فى دور « الشيطان » أو « مفستوفليس » ، الذى لا يسيطر على شخص واحد ، أو أسرة واحدة ، ولكن على مدينة كاملة .. وها هو - يوسف وهبى - «الشيطان» بعباءته الواسعة ، فوق تل ، ينظر إلى المدينة ، ببيوتها التى بدت صغيرة أمام قامته العملاقة .. وتكتسب الكاميرا حيوية دافقة ، فهى لا ترصد ما يدور أمامها بعين بليدة ، ولكنها دائبة الحركة ، تصور من أسفل تارة ، ومن أعلى تارة .. تتابع ، وتنتقل من موقع لأخر .. وأكاد أقول أن الظلال ، ودرجات العتمة والنور ، وصلت فى « سفير جنهم » إلى درجة نادرة من التنوع والقدرة على الايحاء ...

لقد كان عملا تجريبيا ، على قدر كبير من الجرأة ، بمعنى ما .

يوسف وهبى ، قدم عشرات الوجوه ، وارتدى الكثير من الأقنعة ، وارتاد العديد من المجالات .. تحدى ، وصارع ، وألقى بنفسه فى خضم الحياة العاصف وقلب الفن الجياش ، نجح وفشل ، خسر وكسب .. رفعه البعض إلى القمة ، واعتبره البعض « كارثة » !... أفسح لنفسه ، ولإسمه ، مكانا واضحا على خارطة التاريخ وثبت هذا المكان بإرادته التى جبلت من حديد ، وظل يعمل حتى أيامه الأخيرة .. وإذا كان قد رحل عن عالمنا عام ١٩٨٢ ، عن عمر يناهز الثمانين ، فإنه حقيقة ، كما يقول .. عاش ألف عام ؟

# فهـــرس

الصفحة

**طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية**

الترقيم الدولى (I. S. B. N. - 977 - 235 - 8 51 - 4)

رقم الإيداع ٨١٠١ / ١٩٩٧